# Jahrbuch

der

# Musikbibliothek Peters

für

## 1897.

Vierter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Emil Vogel.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1898.

---

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

# INHALT.

# Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — im Sommersemester täglich von 11—1 und 3—7 Uhr, im Wintersemester von 11—1 und 3—8 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, Jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung wieder zurückzugeben.

# Jahresbericht.

Mit dem Ende 1897 hat die Musikbibliothek Peters das vierte Jahr ihres Bestehens vollendet. Auch in dem vergangenen Jahre hat es sich die Verwaltung angelegen sein lassen, dem bei Gründung des Instituts ausgesprochenen Ziele, insbesondere die musikalisch-praktischen Studien zu fördern, immer näher zu kommen. Obwohl die wichtigeren Erfordernisse der Ergänzungen des theoretisch-literarischen Bücherbestandes keineswegs ausser Acht gelassen worden sind, so ist doch die Vermehrung der Musikalienabteilung in dem Masse bevorzugt worden, dass derselben die weitaus grössere Hälfte der seit Drucklegung des Katalogs hinzugefügten Neuanschaffungen zu gute gekommen ist. Unter dem seit 1894 angesammelten Zuwachs von etwa 1100 Nummern befinden sich ca. 650 Musikalien.

Im Jahre 1897 wurde die Bibliothek von 3795 Studierenden (1896: 3783) benutzt. Verlangt wurden insgesammt 9124 (1896: 7697) Werke, und zwar 4638 (1896: 4220) theoretisch-literarische und 4486 (1896: 3477) praktische. Geöffnet war die Anstalt an 271 Tagen; es kommen also im Durchschnitt auf den einzelnen Tag 14 (1896 ebenfalls 14) Besucher, diejenigen ungerechnet, die nur zwecks Einsichtnahme in die im Lesesaal aufgestellte Handbibliothek oder lediglich der Lektüre der aufliegenden Zeitschriften wegen erschienen sind. Obgleich die Anzahl der Besucher im wesentlichen die gleiche des Vorjahres gewesen, ist doch in der Summe der verlangten Werke, besonders aber in der musikalisch-praktischen Abteilung, eine auffallende Steigerung eingetreten.

Im vergangenen Jahre ist der bereits vorhandene Bibliotheksbestand um ca. 150 Werke, die Zeitschriften, sowie die Fortsetzungen älterer Publikationen nicht gerechnet, vermehrt worden. Die zu dieser Bereicherung gehörenden Bücher und Schriften sind, sofern sie sich auf Erscheinungen des Jahres 1897 beziehen, in dem am Ende aufgeführten bibliographischen Verzeichnisse durch ein * hervorgehoben worden. Von den übrigen Neuerwerbungen dieser

Abteilung verdient hier erwähnt zu werden eine 1600 zu Rom gedruckte und wohl nur noch in wenigen Exemplaren vorhandene Cantoreiordnung der „Cappella Giulia“ an S. Peter. Unter den Musikalien hat wiederum einen beträchtlichen Zuwachs die Sammlung der Erstlingsausgaben von Kompositionen Beethovens und Schuberts erfahren, während zu den schon vorhandenen Opernpartituren, die, wie bereits im vorigen Jahrgange mitgeteilt, den sogenannten „eisernen Bestand“ vollständig umfassen, noch Donizettis „Lucia von Lammermoor“ hinzugetreten ist. Auch dieser Abteilung wurden einige Raritäten zugewiesen, so Joh. Speths „Ars magna consoni et dissoni . . . das ist: „Organisch-Instrumentalischer Kunst-Zier- und Lust-Garten“ (Augsburg 1693) und „Erlesene Sätze aus der Opera l'Inganno fedele“ von Reinh. Keiser (Hamburg 1714).

Die von der Verwaltung als notwendige Hilfsmittel angesehenen Bilder- und Textbüchersammlungen, derer wir im 2. Jahrgange ausführlicher gedachten, wurden im Laufe der Zeit ebenfalls wesentlich ergänzt und durch handschriftliche Verzeichnisse den Besuchern zugänglich gemacht. Von kürzlich erfolgten Textbücher-Neuanschaffungen seien genannt Francesca Caccinis „La Liberazione di Ruggiero“ (Florenz 1625), Dom. Mazzocchis „La Catena d'Adone“ (Rom 1626) und die Gesammtausgabe der Musikdramen von Ottavio Tronsarelli (Rom 1631).

Am Schlusse des Jahres ist endlich noch unserer kleinen Autographen-Kollektion ein ganz hervorragender Schatz durch Franz Schuberts Original-Manuskript seines vom Verleger sogenannten „Schwanengesang“ zugeführt worden, jener 14 Lieder aus den letzten Monaten seines Lebens!

Da die im vorigen Berichte erstmalig veröffentlichte Zusammenstellung des am meisten gewünschten Lesestoffes von mancherlei Seite Beachtung und Anklang gefunden hat, sieht sich die Verwaltung veranlasst, eine ähnliche Übersicht auch für 1897 folgen zu lassen. Für eine spätere Würdigung unserer Musikverhältnisse dürfte dieselbe von Interesse sein. Das Verzeichnis beschränkt sich auf diejenigen Werke, die mindestens zehn- oder über zehnmal verlangt worden sind, und führt die Anzahl der Entleihungen in absteigender Reihe auf. Es wurde auf Grund der eingelieferten Verlangzettel zusammengestellt, schliesst also die zur freien Verfügung des Publikums im Lesesaale befindlichen Nachschlagewerke aus, deren uneingeschränkter Gebrauch eine genaue Angabe der Benutzungen nicht zulässt.

---

# Theoretisch-literarische Werke.

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Nietzsche, Fr.** | Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie, Der Fall Wagner etc.) | 71 |
| **Lobe, J. C.** | Lehrbuch der musikalischen Composition | 52 |
| **Chamberlain, H. S.** | Richard Wagner | 39 |
| **Brendel, Fr.** | Geschichte der Musik | 38 |
| **Hofmann, Rich.** | Praktische Instrumentationslehre | 37 |
| . . . . . . . . . . | Cäcilia, Zeitschrift f. d. musikalische Welt (Schott) | 34 |
| **Marx, A. B.** | Die Lehre von der musikalischen Composition | 34 |
| **Jahn, Otto** | W. A. Mozart | 33 |
| **Spitta, Phil.** | Joh. Seb. Bach | 33 |
| . . . . . . . . . . | Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft | 33 |
| **Bülow, H. v.** | Briefe und Schriften | 32 |
| **Hanslick, Ed.** | Musikalische Stationen | 32 |
| **Wagner, Rich.** | Gesammelte Schriften und Dichtungen | 31 |
| **Hanslick, Ed.** | Die moderne Oper | 28 |
| **Hanslick, Ed.** | Aus dem Tagebuche eines Musikers | 28 |
| **Berlioz, H.** | Gesammelte Schriften | 27 |
| **Hanslick, Ed.** | Musikalisches Skizzenbuch | 27 |
| **Hanslick, Ed.** | Aus dem Opernleben der Gegenwart | 26 |
| . . . . . . . . . . | Monatshefte für Musikgeschichte (Eitner) | 26 |
| **Berlioz, H.** | Der Orchester-Dirigent | 22 |
| **Hanslick, Ed.** | Musikalisches und Literarisches | 22 |
| **Bulthaupt, H.** | Dramaturgie der Oper | 21 |
| **Goldschmidt, H.** | Handbuch der deutschen Gesangspädagogik | 21 |
| **Hanslick, Ed.** | Fünf Jahre Musik | 21 |
| **Riehl, W. H.** | Musikalische Charakterköpfe | 20 |
| **Weingartner, F.** | Über das Dirigieren | 19 |
| **Hanslick, Ed.** | Vom Musikalisch-Schönen | 18 |
| **Niederheitmann, Fr.** | Cremona, eine Charakteristik d. ital. Geigenbauer | 18 |
| **Vogel, Bernh.** | Joh. Brahms | 18 |
| **Weingartner, Fel.** | Bayreuth 1876—96 | 18 |
| **Wolzogen, H. v.** | Führer d. d. Musik zu Wagners Ring d. Nibelungen | 18 |
| **Hauptmann, Mor.** | Die Natur der Harmonik | 17 |
| **Meibomius, M.** | Antiquae musicae auctores septem | 17 |
| **Riemann, H.** | Handbuch der Harmonielehre | 17 |
| **Billroth, Th.** | Wer ist musikalisch? | 16 |
| **Gevaert, F. A.** | Neue Instrumenten-Lehre | 16 |
| **Pohl, C. F.** | Joseph Haydn | 16 |
| **Seydel, M.** | Schopenhauers Metaphysik der Musik | 16 |
| **Chrysander, Fr.** | G. F. Händel | 15 |
| **Gevaert, F. A.** | Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité | 15 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Helmholtz, H.** | Die Lehre von den Tonempfindungen | 15 |
| **Hey, Jul.** | Deutscher Gesangsunterricht | 15 |
| **Klauwell, Otto** | Die Formen der Instrumentalmusik | 15 |
| **Oettingen, A. v.** | Harmoniesystem in dualer Entwicklung | 15 |
| **Riemann, H.** | Notenschrift und Notendruck | 15 |
| **Hennes, Al.** | Pädagogische Erfahrungen beim Klavierunterricht | 14 |
| **Jadassohn, S.** | Lehrbuch der Harmonie | 14 |
| **Jadassohn, S.** | Lehrbuch des einfachen, doppelten Kontrapunkts | 14 |
| **Reinecke, C.** | Die Beethoven'schen Klavier-Sonaten | 14 |
| . . . . . . . . . . . | Sammlung musikal. Vorträge (Breitkopf & Härtel) | 14 |
| **Kade, O.** | Die ältere Passionskomposition bis 1631 | 13 |
| **Naumann, Em.** | Illustrierte Musikgeschichte | 13 |
| **Shedlock, J. S.** | Die Klavier-Sonate, ihr Ursprung u. ihre Entwicklg. | 13 |
| **Haberl, F. X.** | Kirchenmusikalisches Jahrbuch | 12 |
| **Friedlaender, M.** | Beiträge zur Biographie Fr. Schuberts | 12 |
| **Jan, C. v.** | Musici Scriptores Graeci | 12 |
| **Langhans, W.** | Geschichte der Musik des 17.—19. Jahrhunderts | 12 |
| **Mayrberger, K.** | Die Harmonik Rich. Wagners | 12 |
| **Berlioz, H.** | Instrumentationslehre | 11 |
| **Jadassohn, S.** | Die Formen in den Werken der Tonkunst | 11 |
| **Krause, Em.** | Joh. Brahms in seinen Werken | 11 |
| **Lebert** und **Stark, L.** | Grosse theoretisch-praktische Klavierschule | 11 |
| **Neitzel, Otto** | Beethovens Symphonien n. ihr. Stimmungsgehalt erl. | 11 |
| **Riemann, H.** | Studien zur Geschichte der Notenschrift | 11 |
| **Blüthner** u. **Gretschel** | Lehrbuch des Pianofortebaues | 10 |
| **Coussemaker, E. de** | Scriptores de musica medii aevi | 10 |
| **Dommer, A. v.** | Handbuch der Musikgeschichte | 10 |
| **Dorn, H.** | Aus meinem Leben | 10 |
| **Chrysander, Fr.** | Jahrbücher für musikalische Wissenschaft | 10 |
| **Wasielewski, W. J. v.** | Instrumentalsätze vom Ende des 16. Jahrhunderts | 10 |

## Praktische Werke.

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Strauss, Rich.** | „Also sprach Zarathustra", Partitur | 32 |
| **Wagner, Rich.** | Rheingold, Partitur | 25 |
| **Mozart, W. A.** | Symphonien (Gesamt-Ausgabe), Partitur | 21 |
| **Wagner, Rich.** | Siegfried, Partitur | 21 |
| **Wagner, Rich.** | Die Meistersinger, Partitur | 20 |
| **Wagner, Rich.** | Die Walküre, Partitur | 20 |
| **Thomas, A.** | Mignon, Klavier-Auszug | 19 |

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| Wagner, Rich. . . . | Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug . . . . | 19 |
| Erk u. Böhme, F. M. | Deutscher Liederhort . . . . . . . . . . . . | 18 |
| Bungert, Aug. . . . | Odysseus' Heimkehr, Klavier-Auszug . . . . . . | 16 |
| Wagner, Rich. . . . | Götterdämmerung, Partitur . . . . . . . . . . | 16 |
| Wagner, Rich. . . . | Götterdämmerung, Klavier-Auszug . . . . . . . | 16 |
| Wagner, Rich. . . . | Tannhäuser, Partitur . . . . . . . . . . . . | 15 |
| Wagner, Rich. . . . | Die Walküre, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 15 |
| Wagner, Rich. . . . | Das Rheingold, Klavier-Auszug . . . . . . . . | 14 |
| Liszt, Franz . . . . | Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia, Part. | 13 |
| Mozart, W. A. . . . | Cassationen, Serenaden f. Orch., Part. (Ges.-Ausg.) | 13 |
| Händel, G. F. . . . . | Instrumental-Konzerte, Partitur . . . . . . . . | 12 |
| Liszt, Franz . . . . | Eine Faust-Symphonie, Partitur . . . . . . . . | 12 |
| Mozart, W. A. . . . | Supplement zur Gesamt-Ausgabe, Partitur . . . | 12 |
| Schubert, Fr. . . . . | Lieder und Gesänge für 1 Singstimme . . . . . | 12 |
| Tschaikowsky, P. . . | Op. 64. Fünfte Symphonie, Partitur . . . . . . | 12 |
| Wagner, Rich. . . . | Siegfried, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 12 |
| Wagner, Rich. . . . | Die Meistersinger, Klavier-Auszug . . . . . . . | 12 |
| Wagner, Rich. . . . | Tannhäuser, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 12 |
| Bizet, G. . . . . . . | Carmen, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 11 |
| Buxtehude, Dietr. . . | Orgelkompositionen . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| Goldmark, Carl . . . | Das Heimchen am Herd, Klavier-Auszug . . . | 11 |
| Kuhnau, Joh. . . . . | Frische Klavier-Früchte . . . . . . . . . . . | 11 |
| Strauss, Rich. . . . | Till Eulenspiegels lustige Streiche, Partitur . . . | 11 |
| Wagner, Rich. . . . | Lohengrin, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| Bach, Joh. Seb. . . . | Passions-Musik nach Johannes, Partitur . . . . | 10 |
| Berlioz, H. . . . . . | La Damnation de Faust, Partitur . . . . . . . | 10 |
| Böhme, Fr. M. . . . | Volksthüml. Lieder d. Deutschen i. 18. u. 19. Jahrh. | 10 |
| . . . . . . . . . . | Denkmäler der Tonkunst in Österreich . . . . . | 10 |
| Händel, G. F. . . . . | 12 grosse Konzerte, Partitur . . . . . . . . . | 10 |
| Humperdinck, Engelb. | Hänsel und Gretel, Partitur . . . . . . . . . | 10 |

Leipzig, im Februar 1898.

C. F. Peters. Dr. Emil Vogel.
Bibliothekar.



# Gluck-Portraits.

Von

Emil Vogel.



Als Fortsetzung zu den im vorhergehenden Jahrgange dieser Zeitschrift aufgeführten Verzeichnissen der vorhandenen bildnerischen Reproduktionen von Bach und Händel möge die nachstehende Übersicht über die Gluck-Bilder folgen. Unter der Fülle von Darstellungen dieses Meisters finden wir nicht selten solche, die entweder nach unzuverlässigen Vorlagen gefertigt oder, je nach Geschmack des Ausführenden, mit mehr oder minder grösserer Freiheit und Willkür hergestellt worden sind.[1]) Gluck teilt darin das Schicksal fast aller unserer Geistesheroen: Seine Gesichtszüge erscheinen oft übermässig idealisiert, oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Eine Angabe seiner authentischen Bildnisse dürfte deshalb von Interesse sein.

Gluck war von hochgewachsener, wohl entwickelter, breitschultriger Figur. Sein rundes, volles Gesicht, das stark mit Pockennarben gezeichnet war und daher unschön erschien, liess auf einen geistvollen, energischen und unbeugsamen Charakter schliessen. Seine Stirn war hoch gewölbt; seine dunkelgrauen Augen äusserst lebhaft und glänzend. Das dunkelbraune Haupthaar trug er zumeist gepudert oder mit einer Perrücke bedeckt. In seinem äussern Leben, vollends bei aussergewöhnlichen Anlässen, hielt er darauf, sich und seinen Hausstand mit einer gewissen Förmlichkeit zu umgeben. Bei aller seiner Vorliebe für gemessene Würde und Feierlichkeit, war er doch ein Freund munterer Laune und froher Geselligkeit. Sein ungestümes, leidenschaftliches Temperament konnte ihn aber auch leicht aufbrausen lassen — dann mochte er wohl der von Burney entworfenen Beschreibung nahekommen, die dieser nach einer persönlichen Zusammenkunft von dem damals 58jährigen Gluck entwarf: „Er ist ein ebenso fürchterlicher Mann, als Händel zu sein pflegte: ein wahrer Dragoner, vor dem sich jedermann fürchtet.“[2])

Das älteste, uns bekannte angebliche Originalbild Glucks stammt aus dem Jahre 1745. Mit dieser Zeitbestimmung versehen entdeckte man etwa

[1]) Dahin gehören die Kupferstiche von Scotti, Riepenhausen, Merckel, G. Goldberg nach C. Jaeger, Sasso nach Demarchi, die Lithographien von H. E. v. Wintter, R. Hoffmann, Hoelzner, Joh. Nep. Geiger, Langlumé, Jab nach einer Zeichnung von Hammann u. A.

[2]) Burney, Tagebuch seiner musikal. Reisen, 2. Bd., Hamburg 1773, S. 188.

gegen Ende vorigen Jahrhunderts in einem Pariser Kunstladen ein Ölportrait, das auf der Rückseite in alter Schrift die Worte „Gluck Professeur“ trug. Es ist etwas dick aufgetragen und enthält als einzigen Ausweis die Unterschrift „Cécile“, lässt also als Verfasser eine Dame vermuten. Die im angehenden Mannesalter dargestellte Persönlichkeit, scheinbar ein Musiker, da sie Notenblätter in der Hand hält, ist mit einem Reiserock bekleidet, der so weit und bequem geöffnet ist, dass er einen Teil der unbedeckten Brust freilegt. Obwohl nun die genannte Jahreszahl mit dem ersten Pariser Aufenthalte des Komponisten (der dort auf dem Wege nach London begriffen, kurze Rast machte) zusammenfällt, so fehlen doch alle glaubwürdigen Nachweise für die Echtheit des Portraits. Nach der Angabe des ehemaligen Generalconsuls Dr. Felix Bamberg, der das Bild später selbst besass, soll dasselbe nach dem Leben gemalt sein.[1]) Indessen, da namentlich die Kopfbildung durchaus Nichts mit der Glucks gemein hat, so werden die ernsten Zweifel, die von Pariser Kunstkennern, u. A. auch von Desnoiresterres,[2]) aufgeworfen worden, nicht behoben.

Auch die folgenden Portraits ermangeln, um als Originalbilder bezeichnet zu werden, der sichern Beglaubigung. Sie enthalten weder Nachweise über den Maler, noch irgendwelche Zeitbestimmung. Da sie aber trotzdem mehr oder weniger Kennzeichen echter Erzeugnisse an sich tragen und thatsächlich für solche ausgegeben werden, so dürfen sie bei einer Aufzählung des hierhergehörigen Materials nicht übergangen werden. Zu diesen Arbeiten gehört zunächst eine kleine, vortrefflich in Wasserfarben ausgeführte Skizze (Bruststück von $7^1/_8 \times 6^1/_2$ cm), die den Meister sinnend beim Schaffen vorstellt. Sie wurde erst bekannt, als sie in die Sammlung des Pariser Gesanglehrers François Delsarte (geb. 1811) gelangte. Die Wittwe des Letzteren verkaufte das Aquarell später an Felix Bamberg, nach dessen Tode es von Herrn Alex. Meyer-Cohn in Berlin erworben wurde. Unzweifelhaft grössere Wahrscheinlichkeit, nach dem Leben gefertigt zu sein, bietet ein kleines Ölbild, das sich gegenwärtig im Besitze des Hauses Erard in Paris befindet. Es wird als sehr ähnlich und schön gerühmt. Wie das Vorige, stammt auch dieses aus dem Bilderbestande Delsartes. Von sonstigen nicht genügend bestätigten Portraits seien hier noch genannt das Ölbild, das einst Auber besass, dasjenige, das die als „Orpheus“-Darstellerin berühmte Sängerin Johanna Jachmann-Wagner von der Wittwe Hummels erhalten hatte (es soll in Paris 1774 nach der ersten Aufführung der „Iphigenie in Aulis“ entstanden sein), dasjenige, das im städtischen Suermondt-Museum zu Aachen (nicht im Berliner Museum) bewahrt wird und den Meister aus der Zeit seiner besten Mannesjahre wiedergiebt, sowie endlich dasjenige, das uns trotz aller Bemühungen

---

[1]) Allgemeine Deutsche Biographie, 9. Band (Leipzig 1879), S. 245.

[2]) Gluck et Piccini (La Musique française au XVIII^e siècle), Paris 1872, S. 71 (Anmerkung 2) und ebendort in der zweiten Auflage, Paris 1875.

und Nachforschungen nach demselben nur durch die bezüglichen Angaben des Dr. Felix Bamberg (a. a. O.) bekannt geworden ist. Gluck ist darauf in vorgerückterem Alter dargestellt, mit einem grünen Schlafrocke angethan, dessen Stoff durch ein grosses, blumendurchwirktes Muster auffällt. Neben ihm liegen die Partituren einiger seiner Hauptwerke. Das Original soll sich in Versailles befinden und eine Copie darnach in den sechziger Jahren in Paris versteigert worden sein. Jedwede weitere Aufklärung fehlt aber gänzlich. Auffälligerweise scheint auch das Versailler Original sich nicht mehr dort zu befinden, denn dasselbe wird weder im offiziellen Führer durch das Museum angegeben, noch in der jüngst unter dem Titel „Le Musée national de Versailles“ erschienenen Monographie von Pierre de Nolhac und André Pératé (Paris 1896).

Das erste völlig einwandsfreie Originalbild Glucks ist ein grosses Ölgemälde eines leider ungenannten Malers. Es zeigt uns Gluck in Lebensgrösse etwa aus dem Jahre 1772, also ca. 58jährig. Dieser, im Hauskleide an einem mit Weinflaschen bedeckten Tische sitzend, erhebt eben sein Glas und trinkt seiner hinter dem Tische stehenden Gattin zu. Ursprünglich als Zierde der Gluckischen Wohnräume dienend, kam das Bild später in die Hände seines Brudersohnes Carl und weiterhin in die der Schwester des Letzteren, der Frau Josepha Selliers de Moranville, geb. von Gluck. Ein Enkel dieser Nichte Glucks, Louis Selliers de Moranville, bewahrte das Gemälde noch zu Anfang der sechziger Jahre; wahrscheinlich dürften auch seine Nachkommen sich kaum von diesem Familien-Erbstücke getrennt haben. Wie uns Anton Schmid in seiner vortrefflichen Gluck-Biographie (S. 442) berichtet, soll der Schöpfer dieses Bildes, laut Angabe jenes Louis Selliers, Sebastian Weygandt gewesen sein. Für die völlige Unhaltbarkeit dieser Notiz bedarf es nur des Hinweises, dass — da Weygandt erst 1760 das Licht der Welt erblickte,[1]) das Bild etwa von einem Zwölf- oder Dreizehnjährigen ausgeführt sein musste. Soweit bekannt, sind Reproduktionen darnach nicht vorhanden.

Die nächste Original-Aufnahme ist ein Ölbild des bekannten französischen Portraitmalers Joseph Sifrède Duplessis (geb. 1725, gest. 1802). Im Jahre 1775 (nicht 1776[2])) in Paris entstanden, vergegenwärtigt es uns den 61jährigen Meister in Lebensgrösse (Kniestück), wie er eben, am Klavier sitzend, in die Tasten greift und begeistert den Blick nach oben richtet. Die grosse Natürlichkeit und Lebenstreue dieses Gemäldes ist oft gepriesen worden. Gluck selbst scheint auf den Besitz desselben stolz gewesen zu sein, so

---

[1]) Vergl. Allgem. Deutsche Biographie, 42. Bd., S. 273.

[2]) Wie irrtümlich oft angegeben wird, selbst in dem Katalog der Portrait-Sammlung der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater (Wien 1892, Gruppe 1, S. 160), sowie in den „Famous Composers“. (London 1895.)

dass er mehrfach, u. a. auch für Joh. Fr. Reichardt,[1]) Wiederholungen davon anfertigen liess. Seine Wittwe vermachte das Original nach ihrem Tode testamentarisch der k. k. Bildergalerie in Wien, wo dasselbe noch heute bewahrt wird. — Die Zahl der Copien und sonstigen Wiedergaben dieses Bildes ist eine grosse, da ausser den im Auftrage Glucks hergestellten Arbeiten in der Folge noch eine ganze Reihe, jetzt im Privatbesitz befindlicher Nachbildungen meistens von Wiener Malern entstanden sind. Eine der besten derselben dürfte die von Sigm. Ferd. v. Perger sein, die namentlich durch den Kupferstich von J. Kowatsch bekannt geworden ist. Die meisten anderen Reproduktionen, die dem Duplessis-Bilde direkt oder indirekt zu Grunde liegen, wurden auf Bruststücke verkürzt: so die Kupferstiche von S. C. Miger, Bollinger (im Jahrgange 1803 der „Allgem. Musikal. Zeitung), L. Ried, Artaria, Landon, C. T. Riedel, Jac. Groh, L. Sichling u. s. w., so auch der Stahlstich von W. Geiger, die Lithographien von H. Bodmer, P. Rohrbach, A. Waldow, die Zinkätzung im ersten Bande der „Famous Compers" (London 1895) u. s. w. Den Vorzug vor allen diesen Reproduktionen verdient ohne Zweifel die Arbeit von S. C. Miger. Sie ist leider nur noch in einigen wenigen Exemplaren, die von den Originalplatten abgezogen sind, vorhanden.[2]) Ein Neudruck, Heliogravüre von A. Durand, erschien als Titelkupfer zu Cléments „Les Musiciens célèbres" (Paris 1868), ein anderer später im „Allgemeinen historischen Portraitwerk" von Seidlitz (München 1888, 1896) und ein dritter in der kürzlich herausgegebenen neuen Partitur von Glucks „Iphigénie en Aulide" (Paris, Richault). Als verkürztes Brustbild erscheint die Miger-Vorlage in einem Stiche von P. Le Rat im ersten Bande der „Bibliothèque musicale du Théatre de l'Opéra" von Théod. Lajarte (Paris 1878) und endlich als stark vergröberte Holzschnitte in Reissmanns „Illustr. Geschichte der Deutschen Musik" (Leipzig 1892) und in Naumanns „Illustr. Musikgeschichte" (2. Band).

Soweit uns bekannt geworden, stellte Duplessis, ausser dem angegebenen, noch drei andere Gluck-Portraits her und zwar nicht nur eine ziemlich getreue Wiederholung obigen Gemäldes, sondern auch noch zwei Brustbilder, sämtlich unter ausdrücklicher Anlehnung an die zum Wiener Original gehörigen Vor-

---

[1]) Siehe Studien f. Tonkünstler u. Musikfreunde (Berlin 1792), VII, S. 54 und Allgem. Musikal. Zeitung, Bd. XV (1813), S. 670: „In dem Zimmer (Glucks) hing das schöne, lebensgrosse Ölgemälde von Duplessis in Paris, welches den begeisterten Künstler, den Himmel im Auge, und alle Lieb' und Güte auf den Lippen, so schön und wahr am Flügel darstellt. Reichardt hatte kaum [gelegentlich eines Besuchs bei Gluck im Sommer 1783] den Wunsch nach dem Besitz einer guten, treuen Copie des schönen Gemäldes geäussert, als Gluck sie ihm sehr freundlich zusagte. Nach einigen Monaten kam sie auch sehr erwünscht mit einem verbindlichen Briefe des grossen Künstlers in Berlin an . . ."

[2]) U. a. in der Berliner kgl. Bibliothek, im dortigen Kupferstichkabinett und in der Musikbibliothek Peters.

studien. Das Eine der beiden Letzteren, sowie die Wiederholung waren 1883 in der Pariser „Ecole des Beaux Arts", das andere der Brustbilder 1878 im dortigen „Trocadéro" ausgestellt. Durch photographische Aufnahmen seitens der Firma Braun & Co.[1]) in Paris sind sie auch dem grösseren Publikum leicht zugänglich gemacht worden.

Entgegen allen anderweitigen Behauptungen geht also aus obigen Untersuchungen hervor, dass nur zwei wirklich authentische Originalportraits von Gluck vorhanden sind.

Aus dem Jahre 1775, also etwa aus der gleichen Zeit der Herstellung des Wiener Duplessis-Ölbildes, stammt die erste und, soweit bekannt, einzige nach dem Leben modellierte plastische Darstellung Glucks, die wir der Meisterhand des französischen Bildhauers Jean-Antoine Houdon (geb. 1741, gest. 1828) verdanken. Sie befand sich als Modell bereits 1775 im Pariser Salon und erschien wieder ebendort 1777 in Marmor ausgeführt. Das Kunstwerk, eine über lebensgrosse Büste, wurde schon ein Jahr darauf, 1778, nachdem infolge einer öffentlichen Subskription die Mittel dafür aufgebracht, im Foyer der Pariser grossen Oper aufgestellt. Die Züge Glucks sind mit solcher überraschender Naturtreue wiedergegeben, dass selbst die entstellenden Blatternnarben bis ins Detail nachgebildet sind. Bei aller äusseren Unschönheit aber welch ein imponierender geistiger Ausdruck, welch ein genialer Charakterkopf! Obwohl Houdons Werk den grössten allgemeinen Beifall fand, wurden doch auch gegnerische Stimmen laut, die namentlich hinsichtlich der so überaus naturalistischen Darstellung Bedenken äusserten.[2]) Die Originalbüste ist leider bei dem letzten grossen Brande des Opernhauses (1862) zu Grunde gegangen, doch ist sie uns wenigstens in verschiedenen guten Gipsabgüssen erhalten. Der eine derselben, eine seiner lebenswahren Ausführung wegen ganz hervorragende Leistung aus bemaltem Gips, ist noch persönlich vom Künstler an den Berliner Hof gesandt worden.[3]) Bis vor kurzem befand sich diese Büste in der Musikabteilung der kgl. Bibliothek zu Berlin, ist aber neuerdings dem dortigen Museum einverleibt worden. Einen zweiten, nach dem Original hergestellten Gipsabguss besitzt die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Ein dritter, mit Houdons Unterschrift, gehörte bis 1894 zur Sammlung Felix Bambergs, der noch ausserdem eine Wiederholung, verkleinert in Bronze, sein Eigen nannte. Die Letztere gelangte durch Versteigerung im Mai 1894 an Herrn Rud. Goldschmidt in Berlin. Eine (nach Dierks, a. a. O. S. 30, Anm. 1) „mässige" Marmorcopie von

---

[1]) No. 16287, 16288 und 18695 des Catalogue général des reproductions d'après les originaux peintures ... des musées d'Europe. Paris 1896.

[2]) Observations sur les ouvrages exposés au Louvre 1775, S. 55. Auch Mémoires secrets 1775, 29 sept.

[3]) Vergl. Dierks, Houdons Leben und Werke, Gotha 1887, S. 61.

Francin befindet sich im Louvre.[1]) — Reproduktionen nach dem Meisterwerke Houdons sind fast ebenso zahlreich als die nach dem Bilde des Malers Duplessis. Die früheste Wiedergabe der Büste[2]) finden wir schon 1781 in einem Kupferstiche von Aug. de Saint-Aubin in den Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck (Naples et Paris 1781). Das Blatt, ein Brustbild in Medaillenform, nach links gerichtet, trägt die Glucks schöpferisches Wirken so überaus treffend bezeichnende Unterschrift: „Il préféra les Muses aux Sirènes". Der erste in Deutschland nach der Büste hergestellte Kupferstich scheint der von Liebe (im Gothaischen Theaterkalender vom Jahre 1789) zu sein; ihm folgen 1801 der von Audouin, darauf der von Philippeaux, ferner ein kleines gestochenes Medaillon mit der Bezeichnung „Il me guide, il me désespère", ein Schabblatt von Queneday (ovales Brustbild nach rechts), ein Holzschnitt von Alb. Hertel (im 1. Bande der Gluck-Biographie von A. B. Marx), endlich die Lithographien von Kunicke, Keller u. A. Speziell nach der Marmorcopie von Francin erschien 1830 der Steindruck von Delpesch in Paris, der seinerseits wieder als Vorlage für den Stahlstich von A. Weger diente.

Mit einem kurzen Hinweis auf die bedeutendsten der im Laufe der Zeit in grosser Menge entstandenen weiteren plastischen Gluckdarstellungen, die sich alle mehr oder minder an die durch Duplessis oder an die durch Houdon geschaffenen Vorlagen anlehnen, sei diese Übersicht geschlossen. Zunächst verdient erwähnt zu werden das in Erz ausgeführte Medaillon auf dem das Grab des Komponisten schmückenden Granitobelisk, ferner die Kolossalbüste Konrad Knolls im Geburtsorte Glucks, das Denkmal in München, die Büste in der Walhalla, die von Mathiä für die Grossfürstin Helene von Russland, eine Elfenbein-Miniatüre im Besitze des Herrn Meyer-Cohn in Berlin, endlich die grosse Marmorstatue im Vestibül der Oper in Paris. Medaillen auf Gluck wurden von Gayrard, Loos und Voigt in Bronze geprägt.

---

[1]) Siehe auch Louis Gonse: La Sculpture française (Paris 1895), S. 240.

[2]) Nicht des Bildes von Duplessis, wie die Angabe Schmids (a. a. O. S. 443, No. 4) vermuten lässt. Dieselbe widerspricht übrigens der auf der gleichen Seite unter No. 8 angeführten Notiz. Derselbe Verfasser berichtet weiter (S. 444, No. 17), dass ein Schattenriss Glucks nach Houdons Büste der gestochenen Partitur der „Iphigénie en Aulide" vorangestellt sei. Diese Nachricht ist sicher unrichtig, denn sie findet sich in keinem der mir zur Einsicht vorgelegenen Exemplare dieser Oper bestätigt, auch nicht in dem der Wiener Hofbibliothek. Da übrigens, wie oben bemerkt, Houdons Modell erst 1775 entstanden, die Partitur aber schon 1774 gestochen ist, so erhellt schon hieraus der offenbare Irrtum Schmids. Bei dieser Gelegenheit sei auch erwähnt, dass mehrfach eine Silhouette von Loeschenkohl als Gluckbild ausgegeben wird — so selbst in dem bereits angeführten Katalog der Portrait-Sammlung der Wiener Hoftheater (Abt. 1, S. 160). Diese Silhouette betrifft aber nicht unsern Tonmeister, sondern den Juristen Christ. Friedr. v. Glück!

# Bericht

über

# bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften

aus dem Jahre 1897.

Von

Hermann Kretzschmar.



In dem Bericht, den das letzte Jahrbuch über die Benutzung der Musikbibliothek Peters giebt, vermisst der Eingeweihte mit Staunen unter den meist begehrten Werken Chrysanders Händel und C. F. Pohls Haydn. Darnach scheinen unsere jüngeren Musiker doch nicht ganz klar darüber zu sein, aus welchen Büchern sie besonders viel lernen können und diese Thatsache rechtfertigt zur Genüge den Versuch, auf den die Überschrift dieses Aufsatzes vorbereitet.

Es giebt nun allerdings nicht wenige Musiker, die sich um die ganze musikalische Schriftstellerei nicht im geringsten kümmern. Das sind nicht bloss die abgestumpften armen Tröpfe. Nein auch bessere Künstler verschanzen sich hinter Goethes: „Grau, guter Freund, ist alle Theorie“ und bedenken nicht, dass der Dichter diese Worte dem Mephisto in den Mund legt und sie zum Überfluss noch durch die nachgeschickte Warnung: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft etc.“ ins rechte Licht stellt. Oft sind diese Buchverächter durch eine Reihe schlimmer Erfahrungen abgeschreckt worden. Denn es ist leider eine Thatsache, dass in musikalischen Dingen weit mehr die unbefugten, als die befugten Leute reden und schreiben, dass bei Verlegern und Publikum die Federgewandtheit mehr gilt, als die Sachkenntnis. Trotzdem sind Musikgeschichte, musikalische Theorie und musikalische Ästhetik nicht zu entbehren. Dem einzelnen Musiker sind sie die beste Arzeney gegen das „Notengift“, von dem Telemann in seiner Selbstbiographie spricht, sind gegen die Charakter und Geist bedrohenden Gefahren des berufsmässigen Musizierens wirksamer als die im vorigen Jahrhundert beliebten Nebenämter, wirksamer als alle Steckenpferde, Erholungsreisen und sonstige Lektüre.

Die Musik als Kunst aber braucht eine Ergänzung, eine Führung durch die Musikwissenschaft auf Schritt und Tritt. Die Noten blieben stumm und räthselhaft, wenn sie uns nicht durch Bücher und Schriften gedeutet würden. Wo das Wissen fehlt, beginnt die Stümperei. Ein Orchesterdirigent z. B., der nicht darüber unterrichtet ist, wie Haydn gewohnt war, die Geiger im Verhältnis zu den Bläsern zu besetzen, der wird gar sehr viele Stellen in der Sinfonie dieses Meisters nicht klar oder nicht in ihrer vollen und eigensten Wirkung herausbringen und mit Bach und mit Händel wird es ihm erst recht so gehen.

Die grösste Revolution, die die Musik in der neueren Zeit, die, die sie am Ende der Renaissanceperiode erlebt hat, war die Frucht wissenschaftlichen

Forschens und Denkens. Begleitetes Lied, Cantate, Oper, Oratorium, Sinfonie, alles danken wir den Männern — zum Teil waren sie Dilettanten — die am Ausgang des 16. Jahrhunderts auf Grund ihrer griechischen Studien eine neue Musik — „nuove musiche" — forderten. Ihrer Pflichten gegen die praktische Kunst soll die Musikwissenschaft jederzeit eingedenk bleiben. Immer soll ihre Vertreter der Grundsatz leiten: dass musikalische Wissenschaft und musikalisches Schriftentum nicht für sich, sondern für die Kunst da sind, dieser helfen und die Wege ebnen sollen. Dieser Grundsatz wird am sichersten die jeweiligen Aufgaben bestimmen, vor Verirrungen hüten; er wird auch den besten Massstab für den Werth ganzer Richtungen und den Ertrag kleinerer oder grösserer Zeitläufte geben. Zwischen Forckel und Winterfeld war die deutsche Musikwissenschaft in eine Periode unfruchtbaren Götzendienstes, eitler und endloser Untersuchungen über das pythagoreische Komma und anderer Spitzfindigkeiten der griechischen Theoretiker verfallen. Sie wären uns erspart worden, wenn damals Jemand mit Kraft und Nachdruck gefragt hätte: Was soll uns diese Weisheit? Wir sind ähnlichen Gefahren auch heute wieder nahe und jeden Tag von den Auswüchsen der modernen Exaktheit in anderer Weise bedroht: Der Notizenkram steht in hoher Blüthe und die so sehr beliebte Statistik hat uns bereits eine bogenlange Abhandlung über den D durakkord in Mozarts Don Juan eingebracht. Findet aber die Gelehrsamkeit zur Praxis das richtige Verhältnis, so werden ihre Arbeiten in der Regel das Wesen und Streben einer Periode vollständiger und genauer widerspiegeln als die Kompositionen. In der Musik der Zeit von 1830 bis 1860 erscheinen die Werke von Berlioz, Wagner und Liszt wie Ausnahmen; erst wer die Bücher und Schriften dieser Jahrzehnte mit heranzieht, sieht wie in ihnen ein neues Geschlecht nach einer neuen Kunst verlangte.

Tritt man von solchen Gesichtspunkten aus an den musikalischen Schriftenertrag des verflossenen Jahres heran, so steht man vor einem sehr friedlichen Bild. Es ist nicht völlig lebensgetreu, da im vergangenen Jahre zufällig die Meinungsverschiedenheiten über Bruckner und Strauss nicht in den Druck gekommen sind. Aber im allgemeinen entspricht es dem heutigen Zustand. Es geht in der deutschen Musik augenblicklich wirklich äusserst friedlich, allzu friedlich zu. Die aufregenden und auffrischenden grossen Streitfragen fehlen, die grossen Ziele, die aller Augen auf sich lenken müssten, sind nur wenigen klar; es herrscht eine Ruhe, die möglicherweise eine Alterserscheinung und dann bedenklich ist. Man arbeitet fleissig, nützlich, erspriesslich, sorglos und kleinstädtisch dahin. Aber niemand steht auf der Zinne zu wachen und zu warnen. Es wäre Aufgabe unserer musikalischen Presse diese Wächter zu stellen, aber sie ist an publicistischen Talenten von weitem Blick und tiefer Bildung arm. Das war einst anders. Dass Beethoven am Anfang dieses Jahrhunderts im ganzen doch verhältnismässig leicht und glänzend durchdrang, das war das Verdienst der damaligen „Allgemeinen Musikalischen

Zeitung“ und des Mannes, der an ihrer Spitze stand: Friedrich Rochlitz. Als dreissig Jahre später zu dem doch tausendmal unschuldigeren Chopin Stellung genommen werden musste, da fehlte dieser Rochlitz mit seiner vornehmen und warmen Goethestimme, da schlug der Magister Fink mit sittlichen Dreschflegeln drein und seitdem haben wir den Verfall der deutschen Musikpresse. Immer neue „Organe“ kommen, aber keins, das geeignet wäre zu sammeln und zu führen, dagegen manche, um die Bildung und Anstand zu trauern haben. Zum Teil hängt diese Erscheinung mit dem Mangel an überlegenen Redakteuren zusammen, zum Teil mit den abnormen Verhältnissen, die im deutschen Zeitungsgewerbe überhaupt — nicht blos im musikalischen — herrschen. Zu einem nicht geringen Ende kommt aber die Gefahr aus der Richtung aufs Persönliche, die die deutsche Musikpflege im allgemeinen, das Konzertwesen unter der Führung erwerbsüchtiger Agenten im besonderen, immer entschiedener einschlägt. Diese Strömung zieht alle in die Tiefe, die in ihre Gewalt kommen, und die Zeitungen am stärksten. Nur diejenigen musikalischen Blätter können heute für die höheren Aufgaben ernstlich in Frage bleiben, die auf den chronistischen Teil, auf Personalnachrichten und Aufführungsberichte völlig verzichten. Seit die „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ eingegangen ist, steht bei uns an der Spitze dieser kleinen Gruppe Dr. F. X. Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Als solches stellt es mit dem Band von 1897 seinen zwölften Jahrgang, als Fortsetzung des früheren Cäcilienkalenders seinen zweiundzwanzigsten. Der Cäcilienkalender sah zuweilen sehr bunt aus. Da giebt es einen Jahrgang mit folgendem Inhaltsverzeichnis: 1. Excerpte aus Mattheson'schen Schriften, 2. Ein Brief von R. Schumann, 3. Ein Psalm von Proske, 4. Auszüge aus einem mittelalterlichen Buche über die h. Cäcilia, 5. Ein Gedicht von Saphir, 6. Eine Abhandlung über die vorzüglichsten Krankheiten des Kehlkopfes, 7. Lebensskizze von Ambros, 8. Novelle aus dem Leben Boieldieus, 9. Biographie von Coussemaker, 10. Münchener Plaudereien, 11. Verzeichnis von Vesperpsalmen. Erst mit diesem Schlussstück kommt ein Thema, das für einen Cäcilienkalender wichtig ist und zu ihm treten noch zwei oder drei Nummern, die für diesen Zweck brauchbar erscheinen. Zwei Drittel des ganzen Inhalts sind aber Allotria. Seit Haberl aus diesem Cäcilienkalender das Kirchenmusikalische Jahrbuch gemacht hat, wird man kaum einem Artikel begegnen, der für den nächsten Zweck, Aufklärung über die Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, verloren wäre. Jeder Jahrgang beginnt mit einer grossen Komposition und bringt dann Arbeiten über liturgische und geschichtliche Fragen, die für die Gegenwart Bedeutung haben. Unter Umständen wird auch einmal ohne alles Bedenken Schule gehalten, so im Jahrgang 1892, der einen vollständigen kirchenmusikalischen Instruktionskursus abhält: a) Was will der Cäcilienverein. b) Über Wesen und Bedeutung des Gregorianischen Gesangs u. s. w. Unter den wissenschaftlichen Arbeiten des Jahrbuchs finden sich viele, die

man kennen muss, auch wenn man an die katholische Kirchenmusik nicht von Amtswegen gewiesen ist. In erster Linie gehören dazu Haberls eigene Aufsätze über die herzoglich bayrische Hofkapelle (nach archivalischem Material), seine Biographie Naninis und seine Mitteilungen aus dem originellen Briefwechsel den Orlando di Lasso mit Wilhelm V. von Bayern geführt hat. Von seinen Mitarbeitern sind Walter, Bäumker, Kornmüller, die bekannten Säulen der katholischen Musikgelehrsamkeit zu nennen. Bei solchen Leistungen ist das Jahrbuch schon längst über den Bereich der ursprünglichen Konfession hinausgedrungen und hat im protestantischen Norddeutschland Aufgaben, Leser und Mitarbeiter gefunden. Unter letzteren v. Liliencron und Hugo Riemann. Jener trat im vorigen Jahrgang, über den unser Jahrbuch besonders berichtet hat, auf, dieser hat zu dem 1897er Band das Eröffnungsstück geschrieben: „Der Mensuralcodex des Magister Nicolaus Apel von Königshofen“. Riemann hat diesen Codex unter den Manuskriptbänden der Leipziger Universitätsbibliothek gefunden und mit ihm den verhältnismässig nur noch geringen Vorrath von Kompositionen aus der ältesten Zeit der Mehrstimmigkeit um einen bedeutenden Beitrag vermehrt. Die Bedeutung ruht auf den Stücken, die von deutschen Meistern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrühren: Adam von Fulda, Heinrich Isaak und Heinrich Fink. Es wird ferner nicht mehr angehen, diese Männer nur oder hauptsächlich für Theoretiker anzusehen. Unter den 188 Nummern, die der Codex umfasst, befinden sich neben geistlichen Chören als Hauptmasse auch weltliche und auch einige Instrumentalstücke, deren (wie wir hoffen) bald erfolgende Veröffentlichung für die Anfangsgeschichte der Suite wichtig sein kann. Als zweiter Aufsatz folgt eine bibliographische Mitteilung über 6 Codices mit Mensuralmusik, die Haberl in Trier gefunden und bereits 1885 ausführlich beschrieben und als wichtig bezeichnet hat. Trotzdem ist es nicht gelungen sie für Deutschland zu erhalten. Sie liegen jetzt unzugänglich in Wien. Der Fall weist aufs neue darauf hin, wie notwendig eine allgemeine über sämtliche Musikbibliotheken der kultivierten Welt ausgedehnte Katalogisierung ist. Die weiteren Aufsätze behandeln „katholische Orgelkomponisten des 18. Jahrhunderts“, „Das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach Andrea Adami da Bolsena“, die Geschichte der Singknabeninstitute. Unter ihnen ist die Arbeit über Adami besonders wichtig. Den Schluss des Jahrbuchs bildet ein ebenfalls Haberl'scher Beitrag über: Abraham Megerle, der längere Zeit Kapellmeister in Salzburg gewesen und als Stiftskanonikus in Altötting gestorben ist. Er gehört als Komponist unter die kleineren Sterne, ist aber durch ein kleines Büchlein wichtig, das — nach Haberl — 1672 entstanden, über die Musikzustände des 17. Jahrhunderts wertvolle Mitteilungen giebt. Es heisst Speculum musico-mortuale. Die Auszüge, die das Jahrbuch daraus vorlegt, legen den Wunsch nach vollständiger Veröffentlichung nahe.

Das Haberl'sche Jahrbuch richtet den Blick ausschliesslich nach rückwärts;

wird es jemand darum reaktionär nennen wollen? Man könnte ebenso gut fragen, ob jemand die Lust und den Mut hat, unserer Musik ihren Sebastian Bach wieder zu nehmen. Das Band, mit dem unser Jahrhundert die neue Tonkunst an die Schätze der Vergangenheit geknüpft hat, kann für die nächste Zeit nur noch straffer angezogen werden. Denn die Aussichten unserer Komposition sind noch auf lange hinaus nicht die besten und der laufende Bedarf wird sich ohne die Heranziehung weiterer Bibliothekvorräte nicht decken lassen. Bei dieser Sachlage haben alle Arbeiten, die unsere Bibliothekskunde erleichtern und erweitern, nicht bloss wissenschaftliche, sondern unmittelbare praktisch einleuchtende Bedeutung. Sie bilden die erste Vorbedingung für die ferneren Erfolge im Erforschen und Benutzen alter Kunst. Für diese so wichtige Wissenschaft ist das vergangene Jahr ein besonderes Glücksjahr gewesen: es hat ihr in den Katalogen, die Hugo Ehrensberger von den liturgischen Handschriften der vatikanischen Bibliothek und Joseph Mantuani von den sämtlichen handschriftlichen Kompositionen der Wiener Hofbibliothek veröffentlich haben, zwei Werke bescheert, für welche alle Diejenigen, die diese Bibliothek benutzen wollen, nicht dankbar genug sein können.[1]) Für Liturgie ist die Vatikanische die erste Bibliothek der Welt. Auch diejenigen Leser, die nicht Spezialisten auf diesem Gebiete sind, werden einen Begriff von ihrem Reichtum aus der Thatsache entnehmen können, dass das von Ehrensperger vorgelegte Verzeichnis ihrer liturgischen Handschriften allein bei aller Gedrängtheit der Beschreibung 585 Seiten hoch Quart umfasst. War es bisher selbst für die an Ort und Stelle Arbeitenden schwer, sich in diesem Überfluss zurecht zu finden, so können nun alle, die ein Interesse daran haben, weit weg von Rom mit einem Blick den Umfang und die Art der Sammlung übersehen und sich über alle einzelnen Werke bis in Kleinigkeiten hinein Auskunft erholen. Auch der Wiener Handschriftenkatalog ist eine Wohlthat, die alle die zu würdigen wissen werden, welche unter der dort früher herrschenden Zettelwirtschaft gelitten haben. Die Musiksammlung der Wiener Hofbibliothek ist eine der reichsten der Welt, aber eine der am wenigsten praktisch geordneten. Dieser Mangel hängt mit ihrer Entstehung zusammen: sie gehört wie die musikalische Abteilung der Berliner Königlichen Bibliothek und die des Londoner Britischen Museums unter die jüngeren Institute. Erst in den zwanziger Jahren wurde sie durch Graf Moritz von Dietrichstein ins Leben gerufen, aber stückweise. Heute stellte man die Stösse, die dem Archive der Hofkapelle entnommen waren auf, einige Jahre später kam dazu der Notenvorrat, der noch aus den Zeiten Leopolds I. in der Hofburg lag, ein anderes Jahr brachte wieder eine Vermehrung aus Klosterbeständen. Das

---

[1]) Hugo Ehrensberger. Libri liturgici bibliothecae Apostolicae vaticanae. Friburgi Brisgoviae.

Tabulae codicum manuscriptorum in bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. Volumen IX (Codicum musicorum pars I) Vindobonae.

nahm man nun auf, wie es bisher beisammen gewesen war. So blieben denn verwandte Materien zersprengt und unter den verschiedensten Fächern gebucht, die kirchlichen Kompositionen mit Vorliebe unter den Werken der Theologie. Der Mantuanische Katalog bessert soweit das geht, aber er muss natürlich davon absehen, eine ähnlich vorzügliche Übersicht zu bieten, wie das beispielsweise Emil Vogel und Emil Bohn in ihren hier einschlagenden Arbeiten gethan haben. Er berichtet über 2000 Stück, die sich auf alle Gattungen kirchlicher und weltlicher Musik verteilen. In der zweiten Gattung überwiegt die Oper. Wien hat unter allen deutschen Bibliotheken die reichste Sammlung von handschriftlichen Musikdramen des 17. Jahrhunderts, darunter viele Stücke von hoher geschichtlicher Bedeutung, wie z. B. den jetzt eben von Guido Adler in Druck gebrachten Pomo d'Oro des M. A. Cesti[1]) und noch mehr solche, die als eigenhändige Niederschriften der Komponisten, als sogenannte Autogramme grossen bibliographischen Wert haben. Den ersten Teil des Verzeichnisses füllt M. mit einer Aufstellung der Handschriften nach ihrer Bibliotheksnummer. Da kommen natürlich bei den oben geschilderten Verhältnissen merkwürdige Dinge vor: mitten unter liturgischer und geistlicher Gesellschaft erscheint auf einmal Gaveaux' „Petit Matelot“! Der zweite Teil bringt ein Verzeichnis der Komponisten mit Verweisen auf die Nummer, der dritte ein Register von Titeln und Textanfängen, so dass man sich leicht in dem Katalog zurecht finden kann. Die Schwierigkeiten, die die Bibliothek jetzt noch macht, fallen ausschliesslich auf die armen Diener.

Bemerkt sei noch, dass Mantuani sowohl als Ehrensperger ihre Kataloge lateinisch geschrieben haben. Wenn wir mit der Zeit wieder dahin kämen, uns in allen Ländern dieser Sprache für gelehrte Dinge zu bedienen, das wäre wirklich einmal ein Fortschritt! Kleiner und bescheidener, aber ebenfalls sehr willkommen und interessant gesellt sich zu diesen beiden grossen Katalogen das „Beschreibende Verzeichnis der alten Musikalien des Königlichen Gymnasiums zu Brieg, bearbeitet von Friedrich Kuhn (Leipzig)“. Diese Bibliothek steht bei den musikalischen Historikern in gutem Ansehen. Sie besitzt u. a. eine Deutsche Passion des Mühlhausener Komponisten Joachim v. Burgk, die sich bis jetzt an keiner zweiten Stelle gefunden hat. Und doch handelt es sich bei ihr nicht um eine Handschrift, sondern um ein Druckwerk, das am Ende des 16. Jahrhunderts und noch im folgenden sehr bekannt, weit verbreitet, unter den Passionen lange Zeit eine ähnliche Rolle einnahm, wie ungefähr heute das „Deutsche Requiem“ von Brahms unter den Totenmessen. „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.“ Dem Forscher sind die Kataloge dieser kleineren Provinzialbibliotheken ausserordentlich viel wert, weil sich in ihnen häufig ganze Werke oder Bruchstücke verbergen, die man anderwärts vergeblich gesucht hat. Aus dem kurzen

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich III², IV². Wien 1897.

Vorwort erfahren wir, dass einstweilen die Breslauer Universitätsbibliothek die Brieger Sammlung zu sich genommen hat. Ähnlich sind in Sachsen die musikalischen Kirchenbibliotheken kleinerer Orte nach Dresden gebracht worden. Das Verfahren hat sein für und wider. Die Zentralisierung verwischt die Erinnerung an frühere Kultur, die in diesen Bibliotheken der kleineren deutschen Städte doch noch mahnend zur Gegenwart spricht. Liest ein Brieger einmal das Kühn'sche Verzeichnis, kommt ihm doch wohl auch der Gedanke, dass die Werke selbst vor zwei- und dreihundert Jahren in Brieg musikalisches Gemeingut waren, und mit Beschämung sagt er sich, dass sie heute unerreichbar sind.

Die Hauptmenge der im Jahre 1897 veröffentlichten, musikalischen Bücher und Schriften lässt sich in drei Abteilungen gruppieren: 1. Beiträge zur Geschichte und zum Verständnis einzelner Künstler, 2. Beiträge zur Geschichte und Kenntnis musikalischer Formen, Instrumente und Institute, 3. Beiträge zur Ästhetik, zur Kritik und zur Publizistik im weiteren Sinne.

Die erste Abteilung ist wie alle Jahre, so auch in diesem die stärkste. Denn die Biographie besitzt über alle andere Arten der Forschung und der Belehrung eine natürliche Überlegenheit. Den Menschen zieht's am stärksten hin zum Menschen.

Wenn in dem vergangenen Jahre überhaupt hervorragende Komponisten behandelt werden sollten, so mussten unbedingt unser Franz Schubert und Gaetano Donizetti darunter sein; sie sind bekanntlich beide im Jahre 1797 geboren und man hat denn auch in ihren Geburtsländern in verschiedenen Formen sogenannte Centenarfeiern veranstaltet. Merkwürdigerweise hat uns alle Pietät und aller Schwung keine neue Schubertbiographie und keine rechte Donizettibiographie eingebracht, sondern nur Beiträge dazu. Von Schubert betreffenden Arbeiten erwähnen wir den Aufsatz Max Friedlaenders in der Deutschen Rundschau „Franz Schubert zu seinem 100. Geburtstage" und vor allem den Katalog, den Karl Glossy, der durch die Grillparzer Ausstellung und durch seine Teilnahme an der Wiener Theater- und Musikausstellung weit bekannte Direktor der Wiener Stadtbibliothek, zu der Schubert-Ausstellung der Stadt Wien verfasst hat. Auch diese Ausstellung ist ein Meisterstück gewesen. Musik hat sie ja nicht geben wollen und können, aber alles was im übrigen das Leben Franz Schuberts in seinen Höhen und Tiefen, in seiner Alltäglichkeit und in seinem äusserlich schwachen, innerlich starken Glanz ausmacht, das zeigt dieser Katalog in einer Fülle und Anschaulichkeit, die über das Vermögen jeglicher Biographie unendlich weit hinausgehen. Besonders vertraut werden wir mit Schuberts Freunden: Vogl, Hüttenbrenner, Schober, von Schwind, Grillparzer, Bauernfeld, Raimund, Danhauser, Kugelwieser erblicken wir leibhaftig in vortrefflich lebendigen Federzeichnungen und Strichen. Die drei Maler treten mit fast sämtlichen Werken in Nebenausstellungen auf. Dieser Schubert-Katalog ist eine Erzählung in

Stichworten, die Ausführung würde hundert Bände in Anspruch nehmen. Für Leser, die auf den verbindenden Text zu verzichten wissen, kann man aus dem ganzen Buchertrag des Jahres 1897 kein zweites, gleich genussreiches und des Ankaufs wertes Stük finden.

Auch Donizettis hundertster Geburtstag ist durch eine Ausstellung gefeiert worden, die in seiner Vaterstadt Bergamo stattgefunden hat. Den Inhalt ihrer wichtigsten Abteilung, die die Erinnerung an Donizettis Wirken in Frankreich sammelte, sucht ein Katalog festzuhalten, der den Hilfsarchivar der Grossen Oper in Paris, Charles Malherbe, einen der besten Kenner Donizettis und Besitzer der vielleicht bedeutendsten Donizettisammlung, zum Verfasser hat. Zu einer Donizettibiographie im grossen Stil wird es kaum noch einmal kommen. Aber wenn einst die Geschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert geschrieben und Donizetti seine richtige Stelle neben Bellini, zwischen Rossini und Verdi gegeben wird, da soll dieser Katalog wohl treffliche Dienste leisten. Macht er doch mit einer ganzen Reihe von Opern bekannt, die bei allen Schriftstellern weggelassen sind. Der flüchtigen Lektüre bietet er ein Lebensbild in grossen Zügen. Wie klar wird Donizettis Fleiss und Fruchtbarkeit, wenn wir in einem Jahre vier Opern hinter einander finden! Am meisten treten beim Durchblicken die Autographen hervor. Donizetti schrieb eine der feinsten aber unleserlichsten Handschriften, die überhaupt vorkommen; es ist als hätte er keine Zeit und Ruhe gehabt die Notenformen wirklich auszuführen. Mancher Leser wird überrascht sein, auch ein Autograph R. Wagners hier zu finden. Es ist ein Stück vom Manuskript eines Arrangements, in dem der deutsche Tondichter — in der Pariser Noth — ein Finale der „Favoritin“ für 2 Violinen und Klavier übertragen hat.

Der frühzeitige Tod unseres Johannes Brahms musste mit Naturnotwendigkeit eine neue Ernte von Brahmsbiographieen, deren wir schon aus den vergangenen Jahrzehnten mehrere haben, einbringen. Sie werden erst im laufenden Jahre ans Licht treten; die einzige, die 1897 schon die Presse verlassen hat, ist die von Heinrich Reimann. Mit ihr trat die neue Verlagsgesellschaft „Harmonie“ zum ersten Male vor die Öffentlichkeit, die uns eine ganze Reihe „Berühmte Musiker“ nach einem auf diesem Gebiete noch wenig ausgenutzten System vorführen wird. Nämlich mit reicher Beigabe von Bildern und sogenannten Faksimiles. Mit diesem in England beheimateten Verfahren hat auf gelehrtem Gebiete bekanntlich zuerst Robert Königs Literaturgeschichte in Deutschland grossen Erfolg gehabt. Ihm verdanken wir die Illustrationen zu den Musikgeschichten von Reissmann und Naumann. Wenn der Bilderschmuck irgendwo am Platz ist, so in der Biographie; hier ist der Verzicht sogar ein Mangel. Das Gesicht eines Künstlers spricht manchmal deutlicher als ganze Seiten Beschreibungen und der Anblick der Züge seines Helden wird oft den Biographen vor Excessen in Lob oder Tadel bewahren können. Ambros erzählt (in den „Bunten Blättern“) eine sehr hübsche Anekdote, wie

die Gegner von Berlioz um 1840 in Prag dadurch reichliches Wasser auf ihre Mühle trieben, dass sie im Publikum eine Büste Caracallas als die des französischen Komponisten ausgaben. Das wäre unmöglich gewesen, wenn damals schon die Biographie Berlioz's von Ad. Jullien vorgelegen hätte, die als die erste französische Musikerbiographie das Bildersystem in Betrieb setzte. Diesem französischen Vorbild folgte Chamberlains Wagner, dann kamen Paine und Klauser mit ihren „Famous Composers etc.“ und jetzt tritt die „Harmonie“ gleich massig und grundsätzlich dafür ein. Reimann handhabt den Photographieapparat mit Geschmack und im ganzen ohne Überladung. Wir sehen den Vater von Brahms, ihn selbst in verschiedenen Lebensaltern, auch in derselben Zeit in verschiedenen Stellungen, von rechts, von links u. s. w., wir sehen ihn allein und mit Freunden zusammen, Stockhausen, Joachim, Bülow und anderen. Die Biographie giebt sein Geburtshaus, seine Wiener Wohnung — diese allerdings weniger gut — giebt Räumlichkeiten, in denen Brahms als Besucher geweilt hat, z. B. die Veranda in Billroths Villa am Mondsee. Zu den Bildern treten Autographe von Brahms'schen Kompositionen und Briefen von Brahms. Es geschieht das Möglichste, um den Leser in den intimeren Teil von Brahms äusseren und inneren Wesen mit Dokumenten einzuführen, und dieses Möglichste wird so geschickt vollbracht, dass sich höchst wahrscheinlich der gesamte musikalische Biographienverlag, wenigstens für die nächste Zeit, dem Vorgehen der „Harmonie“ wird anschliessen müssen. Die für Musiker doch immer noch wichtigeren Beigaben von Noten sind über den Bildern und Autographen nicht zu kurz gekommen und vortrefflich gewählt. Die Hauptsache, der Reimann'sche Text, entspricht allen Anforderungen an wissenschaftliche und kunstgerechte Lebensbeschreibung. Die neuesten Quellen, die Mitteilungen, die Hanslick, Widmann kurz nach dem Tode von Brahms veröffentlicht haben, insbesondere aber die Briefe Billroths an Lübke sind der Darstellung zu Grunde gelegt, die Urteile des Verfassers sind massvoll und der allgemeinen Beistimmung ziemlich sicher.

Ein origineller Beitrag zur Brahmsliteratur liegt in einem Buch vor, das den Titel „Brahms-Texte“ führt, und von einem Crefelder Musikfreund, Dr. G. Ophüls, herrührt, der mit dieser Sammlung dem Komponisten auf seinem letzten Krankenbette eine Freude bereiten wollte. Auf den ersten Blick mag manchem Leser ein solches Buch als Spielerei erscheinen. Das ist es aber nicht; es hat auch mehr Wert als den einer blossen Statistik. Brahms ist oft wegen seiner vornehmen Auslese unter den Dichtern gerühmt worden, und man hat es ihm hoch angerechnet, dass er unbekanntere Talente wie Lemcke, Candidus zu Ehren gebracht habe. Die durch Ophüls erleichterte Orientierung zeigt aber, dass Brahms anders als Schubert, Schumann, Franz eigentlich keine Lieblingsdichter gehabt hat. Er ist keinem der Neuentdeckten wirklich treu geblieben und durch individuelles Interesse zu ihm hingezogen worden. Einigermassen bevorzugt hat er Hölty, Goethe, Eichendorff, Candidus

und insbesondere Claus Groth. Aber mehr als 12 Lieder hat er auch von diesem seinem engeren Landsmann und persönlichen Freund nicht komponiert. Lingg und Hamerling sind gar nicht vertreten. Ausnahmen sind nur die wenigen Dichter, die er für einen ganzen Cyklus benutzte: Platen, Daumer, Schenkendorf und vor allem L. Tieck mit den Magallonenromanzen, den herrlichsten unter den Jugendgesängen von Brahms. Immer handelte es sich in diesem Falle um elegische Liebesgedichte. Die Regel war bei Brahms, — das ergiebt eine verständige Prüfung der Sammlung von Ophüls — dass er für eine bereits in ihm fertige Stimmung nach einem Text suchte. Fand er keinen, so gabs wohl eine Instrumentalkomposition; in einem bekannten Fall haben wir ein Regenlied und eine Sonate über dieses Regenlied dazu bekommen. Aus dieser Entstehung der Lieder von Brahms erklärt sich ihr musikalischer, über das Wort weit hinausreichender, oft von ihm unabhängiger Vollgehalt, das starke persönliche Gewicht das seine Lieder tragen.

Einen zweiten Zug in der Brahms'schen Liedkomposition macht Ophüls Ausgabe der Texte klar: die Hinneigung zum Volkslied aller Herren Länder. Mit Volkslied fing er in seiner ersten Sonate (Cdur, Opus 1) an, in seinen Liedern bringt er es mit dem Opus 7 und blieb ihm treu bis ans Ende. Die für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von Brahms eingerichteten 49 Volkslieder — eine seiner letzten Arbeiten — sind sämtlich der im Jahre 1840 erschienenen Sammlung von Kretzschmer, „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen" entnommen.

Als zweites Stück der unter H. Reimann's Redaktion von der „Harmonie" herausgegebenen „Berühmten Musiker" legt Fritz Vollbach eine neue Biographie von G. F. Händel vor. Auch sie stellt, gestützt auf Emil Vogels in vorigem Jahrbuch enthaltene Arbeit, eine sehr hübsche Galerie von Händelportraits auf; auf einige derselben, z. B. das wohl auf die „Wassermusik" bezügliche Gruppenbild hätte aber im Text etwas eingegangen werden müssen. Mit besonderer Freude begegnet man auf der zweiten Seite den ehrenhaften, in langer Lebensarbeit gehärteten Zügen von Händels Vater. Autographe und Notenbeispiele giebt Vollbach wenige. Der Text zeigt fleissige, kluge Arbeit und ein besonderes Talent für hübsche Kulturbilder, unter denen das in Anlehnung an J. Burckhardt von Florenz entworfene besonders hervortritt. Für die übrigen Händelorte ist die neueste Literatur gebührend benutzt worden. Die musikalischen Erläuterungen sind knapp und bestimmt. Natürlich ist Chrysanders Neueinrichtung von Debora, Heracles, Esther als die wichtigste Wendung in der neuesten Händelgeschichte ein Hauptgegenstand von Vollbachs Erläuterungen, Chrysanders Händelbiographie seine Hauptquelle; wo sie aufhört, wird die Darstellung dürftiger. Wenn der Verfasser meiner im Stande völliger Jugendunschuld geschriebenen kleinen Händelbiographie in diesem Endteil die Ehre mehrmaliger Erwähnung erweist, so ist das wohl ein Missgriff. Besser hätte er gethan, dafür sein Verhältnis zu Schölcher und Rockstro anzugeben.

Viel, wohl etwas zu viel ist von den Mainzer Händelfesten die Rede. Übrigens ist dort Debora ohne Jael nicht zuerst aufgeführt worden, sondern das haben wir uns in Leipzig im Oktober 1896 erlaubt.

Von Händel lassen wir uns gern noch eine Biographie mehr gefallen, wenn sie auch nur in Kleinigkeiten neu und eigen ist. Denn seine Kunst lebt so mächtig in unserer Zeit, dass immer wieder von ihr gesprochen werden darf und sie wird — Dank Chrysanders neuesten Leistungen — für die Zukunft immer noch mächtiger werden. Wer aber das Thema Mattheson noch einmal anschlagen will, der muss etwas ganz Bedeutendes darüber mitzuteilen haben, wenn er sich in Anbetracht der Thatsache, dass in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts noch die wichtigsten Aufgaben ungelöst liegen, nicht der Zeitvergeudung verdächtig machen will. Denn Mattheson hat die ihm gebührende Beachtung im allgemeinen gefunden; noch im vergangenen Jahre ist er von F. Krome nach seiner Bedeutung als Kritiker und Theoretiker vorzüglich gewürdigt worden. Doch ist der Mann durch seine ungeheure Vielseitigkeit — Sänger, Komponist, Kapellmeister, Theoretiker, Staatsmann — die auf einzelnen Gebieten sich mit wirklicher Produktivität vertrug, vielleicht für gewisse Schriftstellernaturen unwiderstehlich anziehend. Zweitens ist ihm nicht überall sein Recht geworden. Der neueste Schriftsteller, der über Johann Mattheson handelt, Dr. H. Schmidt, versucht ihm als Komponisten eine bessere Zensur zu verschaffen, als er sie bisher auf Grund seiner Opern und Passionen erhalten hat. Matthesons Bedeutung als Tonsetzer liegt aber in seinen kleinen Kirchenoratorien. v. Winterfeld hat diese gar nicht, Bitter (in den Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums) hat sie nur vom Hörensagen gekannt. Meinardus[1]) erwähnt sie gar nicht. In meinem „Führer durch den Konzertsaal“ (II[2]) sind sie zum ersten Mal ans Licht gezogen und beschrieben worden. Auch Herr Dr. Schmidt hat sie da kennen gelernt und sich meine Urteile und Vergleiche wörtlich angeeignet. Es wäre darum richtig gewesen, wenn er seine Quelle genannt hätte. Die Arbeit wird als Dissertation vorgelegt. Es ist erfreulich, die Zahl junger Musiker, die sich durch Universitätsstudien um eine höhere, eine wissenschaftliche Bildung bemühen, in neuerer Zeit fortwährend wachsen zu sehen. Das Wesen der Wissenschaftlichkeit ruht aber nicht auf technischen Geheimnissen und Kunstgriffen, sondern es besteht in unbedingter Wahrheitsliebe und Klarheit. Wer sich grösser machen will, als er ist, der wird nie ein nützliches Glied der Gelehrtenrepublik. Aus diesem Grunde bedauern wir, bei dem Verfasser wiederholt Urteilen zu begegnen, die ersichtlich über seine Kompetenz hinausgehen. Gleich in der vierten Zeile seiner Einleitung behauptet er, dass das 17. Jahrhundert in der musikalischen Kunst keine so grossen Meister aufzuweisen habe, wie das 16., 18. und 19. Hätte Dr. Schmidt das 17. Jahrhundert wirklich gekannt, so

---

[1]) L. Meinardus: J. Mattheson in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge.

würde er an Monteverdi und Schütz gedacht und seinen Ausspruch bei sich behalten haben. Ein ernster Mann muss vor allem wissen, wo er zu schweigen hat und wo er mitreden darf.

Eine andere Doktordissertation, die die Ehre es zu sein kaum verdient, handelt „Über Jos. Haydns Opern". Ihr Verfasser L. Wendschuh ist zu dem Thema wohl durch die neuerlichen Aufführungen von Haydns „Apotheker" veranlasst worden, steht ihm aber hilflos gegenüber, weil er wohl die Haydn'schen Werke studiert hat, aber von der italienischen Oper im Ganzen nur wenig weiss. So beginnt er in dem Abschnitt „Die Oper vor Haydn" mit: „Die Oper war in Italien . . . zu leerem Formalismus erstarrt" Formalismus in der Zeit einer Traetta! Begründung: „Dies rührte . . . daher, dass man . . . die weiblichen Rollen in die Hände der Kastraten legte." Hiernach hat Herr Dr. Wendschuh kaum mit Peris „Euridice" und anderen Opern der ersten Florentiner Zeit eine flüchtige Bekanntschaft gemacht, sonst würde er wenigstens von Vittoria Archilei etwas gehört haben.

Der chronologische Weg, in den wir von Vollbachs Händelbiographie ab unvermerkt geraten sind, führt von Haydn auf Mozart. Die Mozartliteratur hat schon seit Ende 95 einen Zuwachs erhalten, dessen man sich freuen darf. Es sind die Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde, die von R. Genée herausgegeben, jährlich zweimal erscheinen und soeben mit ihrem neuesten Heft und der Veröffentlichung eines Mozart'schen Skizzenbuches die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Ursprünglich nur zur äusseren Unterstützung des Salzburger Mozarteums ins Leben gerufen, haben diese Mozartgemeinden und Mozartvereine unwillkürlich ihre Thätigkeit auch aufs künstlerische Gebiet erstreckt, wo ihrer dankbare Aufgaben harren. Gilt es hier doch die Reinhaltung der Mozart'schen Werke zu überwachen, Teile seiner Kunst, die abgestorben erschienen, der Gegenwart wiederzugewinnen. Ähnlich werden auch die Aufgaben der „Mitteilungen" wachsen und sich klären. An ein gemischtes Publikum gewiesen, können sie nicht ganz darauf verzichten, bekannte Sachen wieder aufzuwärmen. Sie haben sich dieser Notwendigkeit gegenüber seither immer mit Takt und Geschmak verhalten und keinen Zweifel darüber gelassen, dass es ihnen Ernst damit ist, die Erkenntnis Mozarts in wirklicher Arbeit zu bereichern. Möchten sie sich mit besonderem Eifer der Erforschung der Mozart'schen Zeit hingeben. Denn da hat O. Jahn sehr viel zu thun übrig gelassen.

Zu dem Kapitel „Richard Wagner" verzeichnen wir ein kleines Buch, das den Titel führt: Briefe von Richard Wagner an seine Zeitgenossen von 1830—1883 . . . von Emerich Kastner. Die Freude, die diese Verheissung macht, wird schnell zu Wasser. Es handelt sich nur um ein Register, das dieser unermüdlich fleissige Spezialist zu 1470 Briefen angelegt und nun veröffentlicht hat. Ihm geht ein Verzeichnis der Bücher und Zeitschriften voraus, die sich mit Wagners Briefen beschäftigt haben. Von ihnen selbst

giebt Kastner das Datum, den Textanfang, den Ort des Abdrucks und den Verbleib des Autographs Nummer für Nummer an. Also wieder eine Vor- und Hülfsarbeit, die für das Eindringen in Wagner sich nützlich zeigen wird.

Das wichtigste Ereignis in der letzten Geschichte Wagner'scher Kunst ist aber die Ankündigung einer neuen Auflage der „Gesammelten Schriften". Diese Thatsache geht alle Gebildeten — wir gebrauchen dieses Wagnern verhasste Wort ohne Bedenken — der Nation an. Denn noch mehr als mit seinen Dramen, hat Wagner mit seinen Schriften über den Kreis der Musiker hinaus gewirkt und mit ihnen das ganze philosophische Niveau seiner Zeit gehoben, seiner Zeit, nicht bloss seines Volkes. In erster Linie ist ihm dafür der Musikerstand zu unendlichem Dank verpflichtet, denn wieviele seiner Glieder sind durch Wagner, gleichviel ob auf dem Weg der Zustimmung oder des Widerspruchs, zum Nachdenken über die Grundbedingungen ihrer Kunst, zu einer Vertiefung ihrer geistigen Existenz geführt worden! Weil sie so hoch stehen, darf ohne Gefahr und offen auch von den Schwächen der Schriften Wagners gesprochen werden. Diese liegen in dem historischen Teil. Da hat Wagner, der ja mit Recht von der übermässigen Pflege des geschichtlichen Sinnes für unsere Zeit Schaden fürchtete, mit einer dem genialen Künstler ganz natürlichen Naivetät, phantastisch, willkürlich gewaltet und über eine Menge von Thatsachen wie über die Entstehung der Oper, der Ouvertüre, das Verhältnis des Tanzes zur Sinfonie, über Palestrina, über Beethovens Neunte Sinfonie, über die Stellung der Musiker im 18. Jahrhundert, — um nur einige Beispiele herauszugreifen, die gleich zur Hand liegen, — völlig unhaltbare Ansichten in Gang gebracht. Diese geschichtlichen Irrtümer fangen aber mittlerweile an sehr unangenehm zu wirken, denn der gemeine, konfus begeisterte Wagnerianer hält auch sie für Geistesblitze und benutzt, wenn er Referent und Rezensent einer Tageszeitung ist, Wagner arg- und ahnungslos als Geschichtsquelle. Jeder Kundige wird die Belege für diese Behauptung in Menge bei sich haben. Darum wäre es sehr wünschenswert, wenn gleichzeitig mit der neuen Auflage der „Gesammelten Schriften" ein Buch erschiene, das sie einer wirklichen Kritik unterzieht. Ihr Verleger würde einen wertvollen Beweis von Unbefangenheit geben, wenn er eine solche Arbeit veranlasste.

Nach der zeitlichen Ordnung müssen wir uns von R. Wagner zu einem Mann begeben, der eine Zeit lang als Gegner dieses Gewaltigen, die Aufmerksamkeit, wenn auch nur spärlicher Kreise erregt hat. Es ist der kürzlich in Basel verstorbene Selmar Bagge. Sein Leben hat G. Eglinger kurz und mit der wohlwollenden Übertreibung des Nekrologisten beschrieben. Nichts von Bagges Thaten wird ins nächste Jahrhundert mit hinübergehen; aber doch war er ein interessanter Mann, der unsere Achtung für die Thatkraft verdient, mit der er sich aus den kleinen Verhältnissen eines Lemberger Orchestercellisten, zum Redakteur einer angesehenen Deutschen Musikzeitung

und zum Basler Professor emporgearbeitet hat. Das Glück hat ihn getragen und verlassen. Seine Begabung war namentlich nach der Verstandesseite mehr als gewöhnlich; seine Schuld war, dass er ihre Entwicklung, durch halbgültige Grundsätze und durch Parteilockungen geblendet, vorzeitig abbrach.

Gewöhnlich entschädigen die Lebensbeschreibungen solcher Männer wie Bagge für den Mangel an grosser Individualität durch eine reiche Ausbeute im Zuständlichen. Das Beste nach dieser Seite hin hat Bagge seinem Biographen selbst durch eine sehr lebendige Schilderung der Verhältnisse der Lemberger Musik in den vierziger Jahren geliefert.

Wenn wir unter die bemerkenswerten Schriften des Jahres 1897 auch den vielgenannten Gedankenkorb Rubinsteins aufnehmen, so bestimmt hierzu keineswegs der absolute Wert seines Inhalts. Wir sind Gott sei Dank doch noch nicht soweit, dass wir uns aufregen und ein besonders Rühmens davon machen, wenn einmal ein Musiker Gedanken nachhängt und Ausdruck giebt, die ausserhalb des gewöhnlichen Musikquatsches und über ihm liegen. Originell und wirklich neu ist unter den Schnitzeln und Spähnen dieses Korbes Nichts und ein mehr belesener Herausgeber als Herr Hermann Wolff würde bemerkt haben, dass die frappantesten Einfälle, die er enthält, nichts als Lesefrüchte sind, deren Quelle nicht angegeben, aber leicht oder mit einiger Bemühung festzustellen ist. Je bestimmter wir der Ansicht sind, dass Rubinstein in seinem Wert als Erfinder und musikalischer Kopf von der zünftigen und unzünftigen Kritik in den letzten Jahrzehnten seines Lebens ungerecht behandelt worden ist, desto entschiedener möchten wir davor warnen, dass seine allgemeine geistige Ausstattung auf Grund dieses Gedankenkorbes überschätzt wird. Der Wert dieses nachgelassenen Buches liegt nach der biographischen Seite. Er bestätigt uns vor allem das, was Rubinsteins unglückliches Buch von der „Musik und ihre Meister“ schon deutlich merken lässt, was aber aus seinen letzten Sinfonien noch viel vernehmlicher spricht: dass durch die Seele dieses so herrlich begabten Künstlers ein tiefer Riss ging, dass er sich elend durch und durch, mit dem Leben zerfallen fühlte. Einen Schlüssel hierzu geben die vielen Variationen über das Thema „Das ewig Weibliche zieht uns hinab“, wie er einmal Goethe parodiert. Ausserdem bringt der Gedankenkorb manch hübsche Notiz über Rubinstein's musikalische Liebhabereien, seine Schwärmereien fürs Klavier z. B., und über Entstehung einzelner Werke. So führt er den Entwurf seines 3. Klavierkonzerts auf einen Traum zurück: das Klavier will ins Orchester aufgenommen werden. Als man das verweigert, will es selbst Orchester sein und wird dafür zum Tempel hinausgeworfen.

Den Schluss der Beiträge zur Künstlergeschichte mag F. Rösch mit einer Schrift bilden, die unter dem Haupttitel Musik-ästhetische Streitfragen erschienen ist. Er verspricht ein ähnliches Unternehmen wie es alle Fakultäten mehrfach, die Juristen z. B. in der allgemein bekannten Samm-

lung von Holzendorffs besitzen und wir sind dann in der angenehmen Lage Herrn Rösch zu beglückwünschen, dass er von den bedauerlichen Lücken im heutigen musikalischen Geistesleben, auf die am Anfang dieses Aufsatzes hingedeutet worden ist, eine der schlimmsten erkannt hat, und sich anschickt sie auszufüllen. Der Spezialtitel: Streiflichter . . . zu den ausgewählten Schriften von Hans von Bülow zeigt, um was es sich bei diesem Eröffnungsstück handelt. Rösch greift die Herausgeberin, Frau Marie von Bülow, an, weil sie sich Auslassungen und starke Freiheiten und Willkürlichkeiten erlaubt hat. Man kann diese Ausgabe auch aus einem anderen Grunde beanstanden: sie hätte im Interesse Bülows überhaupt unterbleiben sollen. Hans von Bülows Verdienste um die Klarheit im musikalischen Vortrag, seine Erfolge im Kampfe gegen jegliche Gedankenlosigkeit beim Musikbetrieb werden noch lange unvergessen bleiben, die ritterliche und temperamentvolle Tapferkeit, mit der er seiner Zeit die Sache Wagner's, Liszt's und Berlioz's verfochten, möge im Musikerstand nie aussterben, so lange es noch Vorurteile zu beseitigen und Ungerechtigkeiten auszugleichen giebt. Er glich in der Kunst seiner Zeit einer Naturkraft, die wehe thut und vernichtet, aber weit mehr auffrischt und belebt. Indess bei allen Vorzügen — zum Ideal taugt Bülow durchaus nicht, schon nicht wegen der dämonischen Neigung zu Übertreibungen jeglicher Art, die ihn immer stärker beherrschte, je älter er wurde, die ihn als Künstler die Deutlichkeit bis zur Karikatur verfolgen liess, als Charakter zuweilen der Lächerlichkeit preisgab. Es ist Zeit, gegen den Götzendienst, der heute mit Bülow getrieben wird, endlich Einspruch zu erheben, und wenn irgendetwas diesen Einspruch unterstützen kann, so ist es eben diese Ausgabe seiner ausgewählten Schriften. Der Himmel verhüte, dass dieser Band etwa in fünfhundert oder tausend Jahren als einer der spärlichen Reste europäischer Musik in einer afrikanischen Bibliothek das Wesen der heutigen deutschen Tonkunst zu vertreten hat! Was würden die ehemaligen Wilden für Begriffe von unseren Grössen sich bilden müssen! Die schriftstellerische Thätigkeit Bülows zerfällt in drei Gruppen: Konzert- und Theaterberichte, Recensionen von Kompositionen, Reisebriefe. Sie erfreut durch die Frische, den Eifer und die Zähigkeit, mit der er in den ersten Jahrzehnten bei passenden und unpassenden Gelegenheiten für die neudeutsche Richtung, für die Interessen unbekannter Talente eintritt. Sie lässt aber keinen Zweifel darüber, dass sein Wissen mässig, seine Bildung sehr ungleich, in musikalischen Dingen viel schwächer war als in allgemeinen. Seine Leistungen sind daher nur ausnahmsweise hervorragend, im Durchschnitt gewöhnlich und was die Hauptsache ist: sie gehen immer mehr zurück, bis sie in den letzten Reisebriefen bei dem Punkt anlangen, wo die Gemeinheit beginnt. Wir haben in dem Bülow der ausgewählten Schriften ein sprechendes Beispiel für die Verheerungen, die Musik und Virtuosentum in einem ursprünglich ausgezeichneten Geist anzurichten vermögen. Wem das noch nicht einleuchtet, der mag die Entwickelung

Bülows zum Überfluss mit der Heinrich von Treitschkes vergleichen, der mit ihm Alter, Geburtsstand und Abkunft aus altadeliger Familie teilte. Aber hier ging es hinauf, dort hinab! Das einmal mit allem Nachdruck auszusprechen, halten wir im Interesse unserer musikalischen Jugend für dringend geboten.

Von den Schriften und Büchern der zweiten Abteilung gebührt ein gewisser Altersvortritt denen, die sich mit Liturgie beschäftigen. Seit die Kirchen der künstlerischen Seite ihrer Gottesdienste wieder grössere Aufmerksamkeit zugewendet haben, wird auf diesem Gebiete mit einem früher ungekannten Fleisse gearbeitet, und die bedeutendsten Leistungen der Musikwissenschaft überhaupt kommen in den letzten Jahren auf seine Rechnung. Ganz besonders belebend haben auf diese liturgischen und überhaupt die Studien über frühchristliche Kunst zwei Veröffentlichungen gewirkt: die Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes und Gevaert's „La Mélopée antique dans le chant de l'église moderne". Jene Paléographie stellte die ganze Wissenschaft auf ganz neue Grundlagen, was Quellen, Gevaert's Buch, das zum ersten Male eine gangbare Brücke vom Altertum zum Mittelalter schlug, was Ideen betrifft. Auf beiden Werken fusst auch mehr oder weniger der Ertrag des vergangenen Jahres. Es muss hier, wo in Spezialfächer nicht eingegangen werden kann, genügen, die Hauptarbeiten zu nennen. Das ist die Fortsetzung von O. Fleischers „Neumenstudien" und G. Jacobsthals „Chromatische Alteration". Ihnen darf man noch eine weniger umfangreiche Arbeit von Bernouilli anreihen: Die Choralnotenschrift im späteren Mittelalter, die eine wertvolle Kritik der vorhandenen Arbeiten und Ansichten enthält, und in ihrem zu erwartenden zweiten Teil, der des Verfassers eigene Theorie bringen wird, noch Bedeutenderes verspricht. Auch Fr. Consolo's „Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica" erregt ein gewisses Interesse, wenn auch nicht durchweg ein freudiges. Der Verfasser weist an einem wichtigen Beispiel den schon lange bekannten Einfluss der hebräischen auf unsere liturgische Musik nach, verfährt dabei aber wissenschaftlich sehr befremdlich und gerät mit den am Ende gebotenen praktischen Proben in ein vollständig Meyerbeer'sches Fahrwasser. Altväterisch ist er auch darin, dass er noch an der früheren italienischen Sitte hängt, der Arbeit Empfehlungsbriefe vorzudrucken und zwar von im allgemeinen bekannten Namen, die aber, wie F. Hiller, in der Mehrzahl auf liturgischem Gebiete vollständige Nullen sind.

Ins Mittelalter, wo die Liturgie heimisch ist, führt uns auch Joseph Wichner in Regensburg mit einem Buch: „Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter" das mehr Beifall und Anklang in der Presse gefunden hat, als sie ernsten Arbeiten in der Regel zu Teil wird. Es kommt wohl mit daher, dass Wichner einen ganzen Teil seines Buches der heiteren Seite des Themas gewidmet hat. Auch die Einleitung behandelt

den Gegenstand vorwiegend von der spasshaften Seite. Soweit sie sich mit der Geschichte befasst, führt sie das Horn des Wächters bis auf Karl den Grossen zurück, das Singen aufs 15. Jahrhundert, die Nachweise für die Stundenrufe ins 14. (Augsburg), die tragische Feindschaft zwischen Studenten und Nachtwächtern ins 17. Jahrhundert. Für ehrbar erklärt Wichner den Stand der Nachtwächter erst seit 1741. Das sind alles Mitteilungen, die der Kontrolle und der Vertiefung bedürfen. Man kann in der Poesie die Spuren des Nachtwächters wohl bis ins Nibelungenlied zurückverfolgen und geht kaum fehl, wenn man ihn in einen engeren Zusammenhang mit der Kirche bringt, wie ja heut noch in einzelnen Orten die Nachtwache dem Türmer obliegt. Ein kirchlicher Anklang liegt in der Mehrzahl der Texte von Stundenrufen und Liedern und auch in ihrer Musik, mit der wir es hier ja ausschliesslich zu thun haben. Für sie bringt Wichner einige zwanzig Beispiele, deren Wahl wenig sachverständigen Blick zeigt. Denn in ihnen sind Kuriositäten, ausserordentliche Leistungen viel mehr berücksichtigt, als Durchschnitt und Norm. Diese ist dem Kunstgesang, der Virtuosität fremd und neigt zu liturgischen Wendungen und zu einfachsten Bildungen: Recitativstil und Melodiebildungen auf Dreiklangstöne überwiegen durch alle Provinzen und Länder. R. Wagner hat mit seinem Nachtwächter in den „Meistersingern“ den Typus ganz vorzüglich herausgegriffen.

Das Thema verlangte eine Behandlung von musikalischer Seite, wie sie ungefähr Joh. Georg Kastner in seinen „cris du peuple“ den Pariser Strassenausrufern zu Teil hat werden lassen. Allgemein gefasst, bildet es einen Teil jener Volksbräuche, die im Sinne der Gebrüder Grimm angesehen sein wollen. Wichners Arbeit hat hoffentlich den Erfolg, dass der Gegenstand im Auge behalten wird. Möchte ihn gelegentlich ein neuer W. Riehl in die Hand nehmen! Unser deutsches Land steckt heute noch voller Reste einer Poesie, die aus dem Zunft- und Kastenwesen erblüht ist, einer Zeit entstammt, in der man sich in der Scheidung in Stände und Lebensalter nicht genug thut konnte. Auch unser Reichtum an Kinderliedern geht auf diese nationale Eigenheit zurück. Hier hat der als Sammler so hoch verdiente F. M. Böhme im vergangenen Jahre wieder eingegriffen und einen neuen stattlichen Band vorgelegt, der die Aufschrift trägt: „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel“. Er umfasst in zwei Büchern gute zwei und ein halbes tausend Nummern, die das ganze Geistes- und Gemütsleben des Kindes und nach ihrer Entstehungszeit ein Jahrtausend umfassen. Wie in seinem Altdeutschen Liederbuch und in seiner Ausgabe des Erk'schen Liederhorts hat Böhme auch hier Text und Musik mit Nachweisen und Bemerkungen ergänzt, die den Hauptgegenstand der Fachkritik bilden werden.

Mit dem Lied im Allgemeinen beschäftigt sich ein englisches, in englischer Art vornehm ausgestattetes Buch von A. Fitz-Gerald. Es verspricht: Stories of famous songs d. h. ungefähr: Anekdoten von berühmten

Liedern. Wer Story hier im Sinne von Geschichte wählte, käme nicht auf seine Rechnung. Auch in dieser Beschränkung ist der Verfasser dem Thema nicht gewachsen und ersichtlich dem Material gegenüber vom Zufall abhängig gewesen. Selbst unter den englischen Liedern bringt er viele, die nicht dahin gehören. Unter den deutschen Liedern macht er das „Kanapeelied“ zu einer Berühmtheit, doch wohl nur, weil ihm Friedlaenders Abhandlung über dieses Stück nicht zwar in die Hände geraten, aber zu Ohren gekommen ist. Ein so unentbehrliches Werk, wie Wustmanns „Als der Grossvater etc.“ kennt er nicht und datiert unsere Nationallieder seit den Befreiungskriegen. „Was ist des Deutschen Vaterland“ wird unter die Kriegslieder gestellt, das „Schwertlied“ beständig als „Die Schwertlied“ angeführt und im Text des ersten Verses folgendermassen misshandelt:

„Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heitres Blinken?
Bin freien Mannes Wehr,
Das freut dem Schwerte sehr!“

Bei einer solchen Qualifikation des Verfassers verbietet es sich, von einer Anekdote Notiz zu nehmen, die (auf S. 259) das Thüringer „Ach wie ist's möglich dann“ mit R. Wagner in Zusammenhang bringt. Wir stellen uns den Verfasser dieses Buches als einen Dilettanten vor.

Ein Landsmann von ihm, der sich als Musiker und musikalischer Schriftsteller bereits bewährt hat, J. S. Shedlock, tritt mit einem Buch über die Klaviersonate in eine Lücke ein, die der Geschichte musikalischer Formen schon lange übel gestanden hat. Kein Zweig der Instrumentalmusik hat ein so grosses Publikum, wie die Klaviersonate und doch giebt es über ihre Entwickelung nichts als bescheidene Versuche, von denen nur die Arbeit von Faisst (in der Cäcilia) grössere Bedeutung hat.

Das Buch hat ausser Einleitung und Register 10 Kapitel. Von ihnen wird wohl das vorletzte „Die Sonate in England“ als das beste zu gelten haben. Hier hat der Verfasser vieles zu bieten, was uns Kontinentalen weniger vertraut ist. Seine Liste englischer Klaviersonaten erstreckt sich von Arne bis auf Stanford. Dieser letztgenannte Komponist ist seltsamer Weise auf Grund einer ungedruckten Sonate behandelt worden. Das Thema selbst hat eine schwierige Partie, das ist die erste Entwickelung der Sonate. Sie hat auch Shedlock nicht besiegt. Er giebt statt eines klaren Bildes einen Wirrwarr, zum Teil, weil er mit beschränktem Material arbeitet, aber hauptsächlich deshalb, weil er in seiner Rechnung die Hauptgrösse übersehen hat. Das ist Al. Scarlatti! Obwohl dieser grosse Meister in der Klavierkomposition nur Gastrollen gegeben hat, bestimmt er doch auch in ihr, wie in aller Instrumentalmusik seiner Zeit die Entwickelung. Seine Opernsinfonien haben auch in der Klaviersonate die dreisätzige Form durchgesetzt; alle früheren, teilweise feineren und künstlerisch vorzüglicheren Bildungen schwanden davor.

Nur im Concerto grosso hinterliessen sie durch Corellis Werke und seine Nachfolger noch eine bedeutende Spur.

Festen Boden betritt Shedlock mit dem Kapitel über Kuhnau, von dessen biblischen Sonaten er kürzlich die ersten zwei Nummern in einer guten Neuausgabe vorgelegt hat. Mussten wir uns das von einem Engländer wegnehmen lassen? In der Geschichte Kuhnaus sind ihm einige Wendungen untergelaufen, die dem Ausländer nicht angerechnet werden sollen, über die jedoch in der Deutschen Ausgabe des Buchs eine Bemerkung nicht hätte fehlen sollen. Kuhnaus Familie ist infolge der grossen Protestantenvertreibung, die im 16. Jahrhundert Österreichs beste Bergleute auf das sächsische Erzgebirge führte, nach Geysing gekommen. Dieses Ereignis hat bei Shedlock die milde Form: „Kuhnaus Grossvater musste religiöser Ansichten wegen Böhmen verlassen.“ Dass Kuhnau als Alumnus der Kreuzschule ganz natürlich in die Musik herein kam, ist dem Verfasser ebenfalls nicht klar. Ein Studium von Helds Kreuzkantorat und der Literatur über unsere alten Schulchöre, die ja die Konservatorien der früheren Jahrhunderte waren, hätte gegen einige Blössen geschützt. So hält Shedlock Chr. Weyse, den berühmten Rektor von Zittau für einen Musiker. „Unter Weyses Leitung“ soll eine Motette von Kuhnau, der eine Zeit lang das Gymnasium in Zittau besuchte, aufgeführt worden sein. Bei Behandlung der Frage, ob Händel Kuhnau gekannt habe, verfährt Shedlock etwas zu rasch. Die vermeintlichen Entlehnungen von Noten mit punktierten Rhythmen würden sich in Hülle und Fülle auch bei Lully und Rameau nachweisen lassen. Zu lernen ist aus dem Kapitel über Pasquini, und dem Verfasser dafür zu danken. Den Zeitgenossen und Nachfolgern der Klassiker gegenüber verfährt Shedlock mit einer Kürze, die der Bedeutung, welche einzelne dieser Männer wie Clementi, Wölffl, Hummel für Technik und Figuration haben, nicht gerecht wird. Unbillig sind auch die häufigen Vergleiche von älteren Kompositionen mit Beethoven'schen Werken. Eine Geschichte, die einen Einzigen und sei er auch Beethoven von vornherein als Muster und Ideal aufstellt, bindet sich Mund und Hände und ist zur Unfruchtbarkeit verdammt. Für den Abschnitt über die Neueste Zeit ist zu bemerken, dass Brahms seine ersten Klaviersonaten vor der Bekanntschaft mit Liszt geschrieben hat.

Eine Stelle (auf S. 40 Cessante ration*es* prohibition*es* cessat ipsa prohibitio) kann den Verdacht erregen, dass Shedlocks Latein nicht fest ist. Das hätte die Übersetzerin berichtigen dürfen und müssen. Doch sie leistet sich selbst „sein*e* Syntagma musicum“ und kann leider nicht einmal Deutsch. S. 8 u. 31 Ein Nominativ: Beckern für Becker. S. 27: „In einigen Lexica“ für Lexicis. In dem Kapitel über Kuhnau spricht sie von Kuhnaus Bibel-Sonaten statt von seinen biblischen Sonaten, später von Ph. E. Bach's Würtemberg-Sonaten, statt von Würtembergischen Sonaten. Nächstens werden wir wohl auch von Engel-Suiten und von Franzos-Suiten lesen. Seite 135 kommen „Die Miniatürs“.

Einen zweiten Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik hat Felix Weingartner mit einer Schrift über: „Die Sinfonie nach Beethoven" gebracht. Sie ist aus einem Vortrag hervorgegangen und zeichnet sich durch einen flotten, frischen Ton, eine Fülle hübscher, auch mutiger Bemerkungen und wirkliches musikalisches, Vorzüge und Schwächen auch bei Lieblingen wie Berlioz und Liszt unterscheidendes Urteil aus. Ungerecht finden wir den Verfasser nur Robert Schumann gegenüber, für dessen Bestes und Eignes ihm, obwohl er seine Autorität als Kapellmeister ins Feld führt, das Verständnis fehlt. Brahms will er nicht gegen Wagner ausgespielt und nicht mit Bach und Beethoven verglichen haben. Dieser Vergleich wird auch kaum nach dem Sinn von Brahms selbst gewesen sein, der gescheidt und bescheiden zugleich gelegentlich wohl seine eigenen Sinfonien „halbschürig" nannte. Es ist ein neuer Beweis der oben erwähnten Überschätzung H. v. Bülow's, wenn der von ihm herrührende Kalauer: „Bach-Beethoven-Brahms" die Grundlage für Musikfeste und Abonnementkonzerte hergiebt.

Eine eigentliche Arbeit kann man die Weingartner'sche Schrift nicht nennen. Das verbietet sich durch das spärliche Schlussergebnis, welches uns nur sagt, was jedermann von allein schon weiss, dass nämlich die neuere Sinfonie Programmmusik oder Beethovennachahmung ist. Es verbietet sich auch durch die Methode Weingartners, die dem Zusammenhang, der zwischen den verschiedenen Richtungen der neuen Sinfonie untereinander besteht, der sie mit dem Geistesleben der Zeit verbindet, ebenso wenig nachgeht wie ihren Ursachen und Zielen. Ganz besonders dürftig berührt das z. B. bei Borodin. Auch um Literatur hat sich Weingartner viel zu wenig bemüht. Seine Forderung, dass einmal ein Musikhistoriker gründlich feststellen sollte, dass Programm-Musik keine Erfindung der neueren Komponisten ist, — diese Forderung ist längst und wiederholt erfüllt worden. Wenn man aber sich nur um die Mitarbeiter der Berliner Allgemeinen Zeitung, die Herren Reimann und Heintz kümmert, erfährt man das nicht. Der Stil Weingartners verrät auch in dieser Schrift wieder eine Trabantennatur; diesmal hat Nietzsches „Also sprach Zarathustra" abgefärbt.

Als Anhang zu dem Abschnitte über Instrumentalmusik erwähnen wir ein englisches Buch: Lyon & Healy's Catalogue of their Collection of Rare Old Violins. Ohne auf wissenschaftlichen Charakter Anspruch zu machen, giebt diese Arbeit in ähnlicher Art wie Georg Harts „The violins its famous makers etc." (London 1875) eine ganz brauchbare Skizze von den hauptsächlichsten Geigenbauern und ihren Schulen. Der eigentliche Zweck ist die in London und England zahlreicher als irgendwo sonst in der Welt vorhandenen Liebhaber alter Geigen mit den Merkmalen der Echtheit genau bekannt zu machen. Das wird noch mehr als durch die Beschreibungen durch die Abbildungen erreicht, die den Text begleiten.

Den Rest unserer zweiten Abteilung bilden Beiträge zur musikalischen

Ortsgeschichte. Am weitesten in die Vergangenheit zurück geht unter ihnen F. L. Chartier mit L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris et sa maitrise 1326—1790. Das ist also die Geschichte der Chorschule von Notre Dame in Paris, dem wichtigsten Institute dieser Art, das in Frankreich bestanden hat. Die Revolution hat ihm i. J. 1790 ein Ende gemacht und seine musikalischen Aufgaben dem Konservatorium überwiesen. Eine Fülle von Komponisten ersten Ranges wie die päpstliche Kapelle, hat diese Maitrise nicht besessen und ihre Leistungen haben kaum etwas Besonderes. Die Geschichte, die Chartier hier von ihr vorlegt, hat aber ihre Bedeutung durch einige Dokumente, die der allgemeinen Musikgeschichte mit zu gute kommen. Ein solches ist das Reglement des Kanzlers Gerson, das über die erste Zeit des Kontrapunktes neue Mitteilungen bringt. Bekannte Dinge wie Fauxbourdons und Monochord setzt Chartier in einer ungewöhnlich geschickten und anregenden Art auseinander.

Eine Geschichte des Strassburger Männergesangvereins zu seinem 25 jährigen Stiftungsfeste verfasst vom Präsidenten des Vereins H. Hertzig erwähnen wir nur, weil ihr hochtrabender Obertitel: „Das deutsche Lied im Elsass“ Erwartungen anregt, zu deren Erfüllung auch nicht einmal der Versuch gemacht wird.

Wie schon seit längerer Zeit ist auch in diesem letztvergangenen Jahre der Hauptteil der musikalischen Ortsgeschichte auf die Oper gelenkt worden. Aus Deutschland hat es uns eine Geschichte des Breslauer Theaters von Maximilian Schlesinger gebracht. Für diese Stadt besassen wir wie für die meisten deutschen Plätze nur eine Art gutgemeinter aber ungenauer Chronik aus der Feder eines Schauspielers, die die zugänglichsten Daten aus der neueren Zeit bis 1837 mitteilte. Das neue Werk geht von 1522—1841 und beruht auf amtlichen und sonstigen besten Quellen. Die Schicksale der Bühnenkunst in Breslau zeigen die allbekannten Erscheinungen: Schuldrama, Jesuitentheater, Staatsaction und Stegreifposse. Einiges Sonderinteresse darf Breslau voraussetzen durch seine Beziehungen zur schlesischen Dichterschule, durch den Aufenthalt, den Lessing in der schlesischen Hauptstadt nahm. Die Oper und zwar, wie natürlich, zuerst die italienische ist hier 1725 eingeführt worden, scheint aber keinen besonders günstigen Boden gefunden zu haben. Die bedeutenden Wandertruppen eines Locatelli, Minghetti, Scalabrini, die andere deutsche Städte im 18. Jahrhundert auf dem Laufenden hielten, scheinen nicht hergekommen zu sein. Im Jahre 1782 vermeldet Schlesinger die Aufführung eines Oratoriums von Gluck — ohne weitere Bemerkung. Da wir aber von Oratorien Glucks nichts wissen, nimmt sich vielleicht Professor Bohn oder ein anderer Breslauer Fachmann die Mühe, über den Fall aufzuklären. Das Wahrscheinlichste wäre Aufführung einer Gluck'schen Oper ohne Action. Die Musik scheint nicht die Sache Schlesingers zu sein. Das deutsche Singspiel nennt er missverständlich immer „Operette“,

in seiner Geschichte springt er von Schweitzer auf Naumann. Zu danken haben wir ihm für das genaue Datum von C. M. v. Webers Anstellung als Kapellmeister am Breslauer Theater: 11. Juli 1804. Dass sich der Komponist um dieses Institut grosse Verdienste erworben, in der Stadt einen grossen Anhang gefunden hat, bezweifeln wir nicht. Dass aber sein Freischütz, nachdem er am 20. November 1821 zum ersten Male in Breslau gegeben worden, am 28. Dezember schon die fünfzigste Aufführung erlebt haben soll, geht uns gegen alle Mathematik. Da fehlt doch wohl die richtige Jahresangabe!

Wie Italien als das Land, in dem die Oper den grössten Kulturwert jederzeit gehabt hat, die Heimat der Operngeschichten ist, so hat es auch jetzt wieder auf diesem Gebiet den Vorrang: Zu verzeichnen haben wir da J. C. Cinelli: Memorie chronistoriche del teatro di Pesaro (1637 bis 1897), die in der in Pesaro erscheinenden La Cronica musicale erschienen sind. In einer Provinzialstadt von 15000 Einwohnern eine Musikzeitung mit ernsthaften Arbeiten — wo haben wir das im stolzen Deutschland? Die Arbeit selbst spricht die Sprache der Akten und reiht sich nach Inhalt und Form den bedeutendsten Werken an, mit denen die italienischen Schriftsteller in neuerer Zeit die Geschichte der Oper vorbereitet haben: Ricci, Bottura, Wiel. Der letztere, wohl die bedeutendste jetzt lebende Kraft auf dem Gebiete, hat im vergangenen Jahre seine Arbeiten über die venetianische Oper mit einem neuen starken Bande ergänzt, der das ganze achtzehnte Jahrhundert erledigt.[1]) Sein Studium ist natürlich allen Gelehrten, die hier arbeiten wollen, unentbehrlich, er kann aber auch zur Lekture empfohlen werden. Durch keine andere Gelegenheit lässt sich so gut und sicher ein Einblick in das Wesen und den Mechanismus der italienischen Oper gewinnen.

An die Ortsgeschichte können wir leider nur einen Beitrag zur musikalischen Landesgeschichte schliessen: den zweiten Teil von Dr. Wilibald Nagels Geschichte der Musik in England, die hiermit vollendet ist. Der Verfasser will nicht über Purcell hinausgehen, weil er sich weiter mit Chrysander und anderen Schriftstellern treffen würde. Man darf diese Resignation bedauern und sie ist unnötig, denn Nagel hat seine eigene Art: keiner vor ihm hat den volkstümlichen Charakter, den die praktische Tonkunst und die Theorie in England immer eingehalten haben, klarer wie Nagel erkannt. Das Buch ist das beste, was wir über den Gegenstand besitzen, ernstlich anfechtbar nur in den unzureichenden Quellenangaben.

Unsere dritte Abteilung besteht nur aus wenigen Büchern, aber sie umschliessen eine höchst ansehnliche Summe von Kühnheit und grossen Absichten.

Da haben wir zunächst zwei grosse Anläufe zu einer neuen Kritik und Ästhetik; nämlich: Julius Fuchs: Kritik der Tonwerke, und Dr. A. Ruths: Experimentaluntersuchungen über Musikphantome. Fuchs

---

[1]) Taddeo Wiel: I teatri Veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia. Venezia 1897, 8°. LXXX, 600 S.

will nichts Geringeres als ein Nachschlagebuch und Verzeichnis gangbarer Kompositionen, wesentlich für Haus- und Kammermusik geben, das zugleich ein kritischer Führer sein soll. Vielen hundert Komponisten und vielleicht fünfzigtausend Kompositionen gegenüber den Mut zur Durchführung der Absicht besessen zu haben — dessen darf sich der Verfasser in unserer Zeit der Kleinkrämerei wohl rühmen. Auch die Methode, in der er sich seinem Leser klar zu machen sucht, ist gut. Er teilt die Komponisten nach dem dauernden Wert ihrer Schöpfungen, die Werke nach dem Grad ihrer Schwierigkeit und bildet zur Bezeichnung der Abstufung ganz passende Systeme. Mit I, II, III, IV stellt er die Komponisten in vier Wertklassen, 1, 2, 3 darin Unterabteilungen. Die Werke der Komponisten erhalten ihre Rangordnung mit den Mitteln des Alphabets A—AB, B und weiter Aa, Aab u. s. f. Freilich wenn man Stichproben auf das Verfahren anstellt, da zeigen sich die Grenzen des Menschenmöglichen bald. Wir finden genug Beweise eines gesunden musikalischen Urteils und guter Bildung im Buch: aber auch reine Ungeheuerlichkeiten: Alessandro Scarlatti in einer Klasse (in $II^2$) mit Ad. v. Goldschmidt und P. Mascagni!

Dr. Ruths verspricht nicht mehr und nicht weniger als die wissenschaftlichen Fundamente einer Ästhetik der Künste, zunächst der Tonkunst zu geben. Das Mittel dazu sind ihm die Phantome, die „in charakteristischen Zügen mit den Vorgängen in dem Gehirn der schaffenden Meister übereinstimmen“. Was sind diese Phantome? Farbenerscheinungen und Bilder, die gewisse, — nicht alle — Hörer beim Anhören von Musik erleben. Blumen spielen unter diesen Phantomen eine Hauptrolle. Allem Anschein nach spiegeln diese Phantome nur Kolorit und Nüancen wieder und haben mit den Ideen und der Kunst der Gedankenführung keinen oder wenig Zusammenhang. Besonders misstrauisch machen Stellen offenbarer musikalischer Dilettanterei. S. 279 z. B. ist von Posaunen in der Eroica die Rede.

Ein Buch von offenbarem Wert ist dagegen Franz Kullak: Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Wagners Abhandlung „Über das Dirigieren“ hat die Frage des Vortrags und seiner Freiheit auf die Tagesordnung gesetzt und manchen trefflichen Versuch sie zu lösen hervorgerufen. Auf dem Wege der Naturerkenntnis hat das Entschiedenste H. Riemann hierzu gethan. Es war aber auch vor allem der geschichtliche Weg zu begehen und nachzusehen, was von Vortragsgesetzen in theoretischen Werken aus den älteren Perioden vorhanden wäre. Namentlich als F. Weingartner auch ein Werkchen „Über das Dirigieren“ veröffentlichte und abermals Rich. Wagner und Reformator zu spielen anfing, muss das allen Einsichtigen klar geworden sein. Kullak hat nun diese wichtige Arbeit auf sich genommen und sein Buch kann allgemein empfohlen werden. Unter den Vortragslehren des 18. Jahrhunderts, die er heranzieht, fehlt leider Leopold Mozarts Violinschule. Auch die alten Gesangstheorieen hätten Ausbeute gegeben, z. B.

über das Rubato. — Betonen möchten wir Kullak gegenüber, dass ein Rest von Subjektivität vom musikalischen Vortrag nie wird zu trennen sein.

Am Eingang dieses Aufsatzes ist über mangelhafte Leistungen der höheren musikalischen Publizistik, das Fehlen der Wächter- und Warnerstimmen geklagt worden. Indess liegen doch zwei Pamphlete vor, die sich mit der Zukunft der deutschen Musik beschäftigen. Die eine Schrift: „Was wird aus unserer deutschen Musik“ ist von August Reissmann, die andere: „Wohin treiben wir?“ von Bernh. Scholz.

Max Hesse hat vor einigen Jahren umgefragt bei namhaften deutschen Musikern, wie sie über das künftige Geschick der deutschen Musik dächten. Diese Frage zu stellen war ein Verdienst, und dass sie bei der Mehrzahl der Gefragten kein Verständnis fand, war keine Ehre für den Stand. Wir bringen die Schriften Reissmanns und Scholzens mit jenem Schritt des Hesse'schen Kalenders wohl nicht ohne Berechtigung in Zusammenhang. Beide Männer antworten pessimistisch und machen für die schlimme Wendung, die die Entwickelung der deutschen Musik nach ihrer Ansicht genommen hat und nehmen will, mehr oder weniger artig Rich. Wagner verantwortlich. Dieser Standpunkt erscheint uns etwas veraltet und erinnert an ein Wort, das Talleyrand über die Bourbonen gebraucht hat. Die Zukunft der deutschen Musik hängt nicht mehr von Richtungen in der Komposition und ähnlichen querelles allemandes ab, sondern davon, was die Volksschule in Zukunft für sie leisten und wie das Konservatorium die Fachmusiker ausbilden wird. Reissmann schliesst nihilistisch, Scholz verspricht sich etwas Erhebliches von der allgemeinen Verbreitung der sogenannten Volkskonzerte. Dieses Mittel gleicht doch wohl dem jenes Bauers, der auf sein in den Fundamenten schwaches Haus ein zweites und besonders schweres Dach setzte. Da brach das ganze Haus zusammen. — Wir erblicken in dem immer mehr wachsenden Übergewicht des Konzerts eine der grössten Gefahren für die deutsche Musik. Selbst wenn es innerlich gesünder wäre als es zur Zeit ist, müssten wir mit allen Kräften darnach streben, dieses Institut zu anderen, zwar bescheideneren, aber wichtigeren Formen der Musikpflege allmählich wieder in das rechte Verhältnis zu bringen. Möchte sich unser Jahrbuch dieser Frage einmal annehmen.

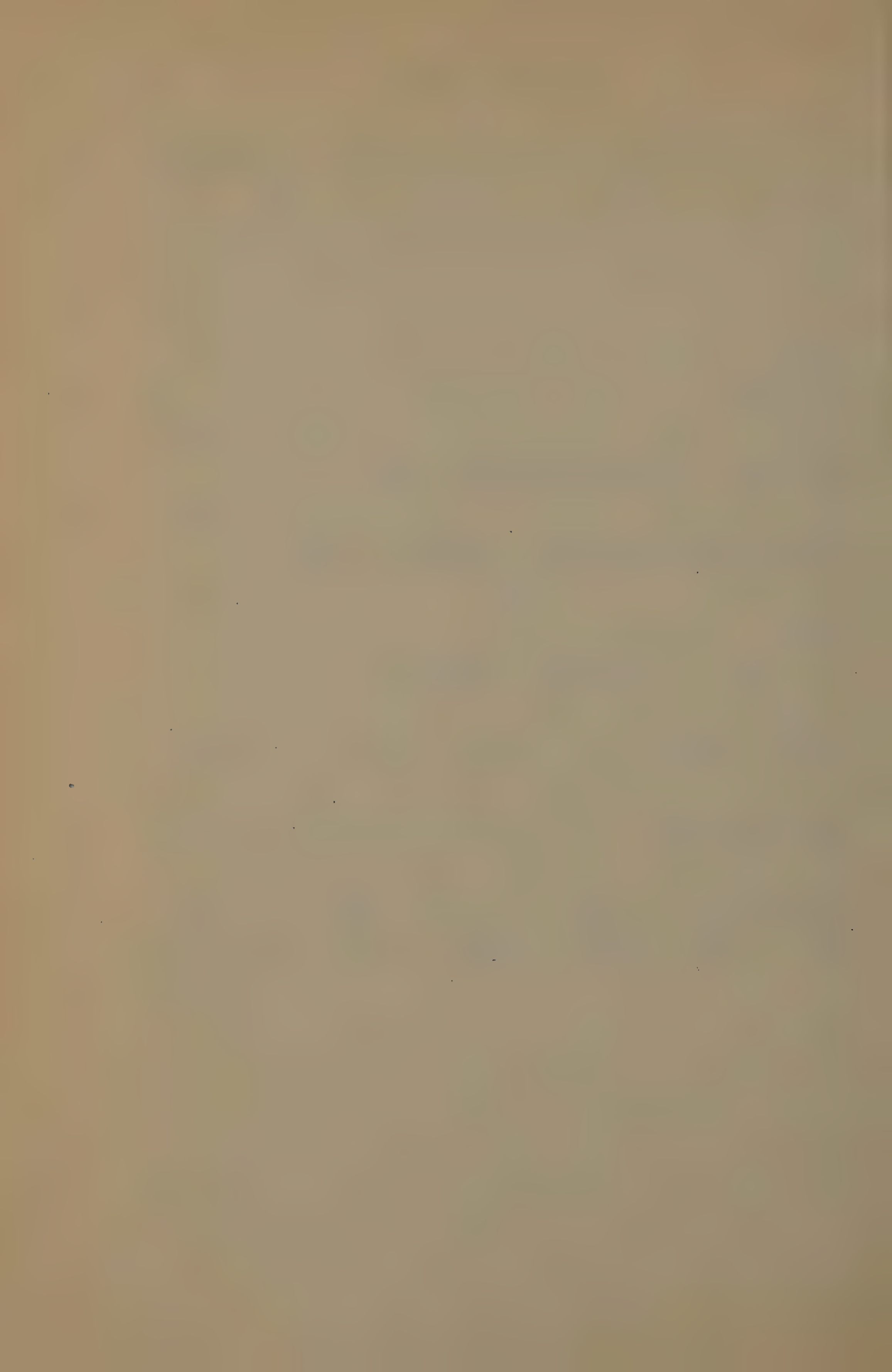
---

# Das deutsche Lied

# seit dem Tode Richard Wagners.

Von

Hermann Kretzschmar.



Ed. Schuré hat seine Geschichte des deutschen Liedes bekanntlich histoire du lied betitelt und uns damit ein sehr grosses Kompliment gemacht. Andere Ausländer — man erzählt bestimmte Aussprüche Ant. Dvořáks — beginnen die deutsche Überlegenheit auch auf diesem Gebiete zu bestreiten. Noch sind sie im Unrecht; aber wir thun gut, uns durch sie warnen zu lassen und mit der Sorgfalt über unserem Lied zu wachen, auf die es durch seine Vergangenheit Anspruch hat.

Keineswegs ist den anderen Völkern Lied und Liedgesang fremd: Der Italiener hat seine Liebeslieder und Canzonen, der Franzose Trinklieder und Kouplets, der Engländer seine Balladen, Skandinavier und Slaven sind reich an Tanzliedern von mannigfaltiger und eigentümlicher Schönheit. Aber eine gleiche Bedeutung wie in Deutschland hat das Lied in keinem zweiten Lande gehabt, nirgends hat es so vollständig die Herzensgeschichte des Volkes erzählt. Das Höchste und Teuerste, was der Deutsche seit Jahrhunderten gefühlt und gedacht hat: Religion, Vaterland, Heimat, Elternhaus, Freundschaft — das lebt in seinem Liede so gut wie die kleinen Sorgen und Freuden des Tagewerks, wie die Heimlichkeiten des Familienlebens, wie die Träume und Gestalten seiner Phantasie. Sage und Wirklichkeit, Himmel, Erde und Hölle — alles zieht der Deutsche in den Bereich seines Liedes; es ist erhaben, ernst, aber ebensogut auch lustig und ausgelassen, frei von jeder Einseitigkeit, wenn auch die Gemütssaite besonders vorklingt. Das Lied ist Jahrhunderte lang eine starke Stütze unserer politischen und unserer geistigen Einheit gewesen. Es fesselt die höhere, aber lockt und hebt auch zugleich die bescheidenere Bildung; es ist als Bildungsmittel und Kulturband kaum zu ersetzen.

In dieser Bedeutung hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert das deutsche Lied aufgefasst. Alle Richtungen in Dichtung und Komposition gingen damals immer wieder darauf hinaus, das Lied so volkstümlich als möglich zu gestalten und die sogenannte Berliner Schule hat, durch J. A. Hillers Eingreifen auf festen Boden gestellt, dieses Ziel in glänzender Weise, mit einer Nachhaltigkeit erreicht, die bis nahe an die Gegenwart heran zu spüren war. Die Lust am Lied wuchs fast bis zur Ausartung: es war die Zeit, wo schliesslich jeder Stand für sich seine eigenen Lieder haben wollte. Längst ist diese Hochflut wieder in die natürlichen Dämme zurückgekehrt; schon hat

eine Periode der Trockenheit eingesetzt. Das Lied nimmt heute in dem geistigen Haushalt des Volkes nicht die gebührende Stellung ein: es wird von oben und von unten vernachlässigt.

Unser deutsches Lied ist eigentlich ein Studentenkind! Heinrich Albert, mit dem die Geschichte des neueren deutschen Liedes beginnt, hatte die Leipziger Pandektensäle noch nicht so lange hinter sich, als er in Königsberg unter die Komponisten ging; von den weiteren Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts kamen nicht die schlechtesten von deutschen Universitäten her. Von des Sperontes „Singender Muse“ ab über Görner und Gräfe hin lag Jahrzehnte lang das Geschick des deutschen Liedes in den Händen Leipziger und Hallescher Studenten und unter den Männern, die dann Berlin zum Sitz der Gattung machten, waren gebildete Dilettanten zunächst entscheidender als die Berufsmusiker. Jedermann weiss wie sehr sich diese Verhältnisse bis heute geändert haben, wie sehr das Verständnis und das Interesse für Musik in unseren studierten Kreisen zurückgegangen ist. Wir haben eine „Kunstgeschichte“ aber die Musik kommt für sie nicht in Betracht. Den stärksten Beweis für jenen Rückgang bieten unsere Literaturgeschichten. In ihnen ist gar nicht oder nur ganz verschämt von der Musik die Rede. Davon, dass in der Zeit vom dreissigjährigen Kriege bis zum siebenjährigen nur die Musiker die deutsche Lyrik am Leben erhalten haben, scheinen die Verfasser nichts zu ahnen.

Der rechte Musiker wird zu stolz sein, um diese Thatsachen zu beklagen, aber er wird sich die Frage vorzulegen haben, wie weit denn die Musik selbst daran Schuld trägt, dass sie wichtige Freunde verloren, dass insbesondere das Lied nicht unbeträchtlich an Macht und Kulturbedentung eingebüsst hat. Diese Frage lässt sich ohne weiteren historischen Aufwand durch eine einfache Prüfung der heutigen Leistungen im Lied beantworten. Es kann sich bei dieser Prüfung nicht darum handeln, alle die Dutzende von gelehrten und ungelehrten, drapierten und nackten Mittelmässigkeiten in der neuesten Liederernte kritisch durchzusieben und mit Etiketten zu versehen. Die Grundsätze und Einflüsse unter denen unsere Komponisten arbeiten, sollen beleuchtet und das Gesamt-Ergebnis, das Liedertalent der Gegenwart soll bestimmt werden. Auf einzelne Namen kann nur eingegangen werden, sofern sie eine Richtung bedeuten oder eine neue Entwickelung der Gattung erschliessen.

Der Tod Wagners dient uns hierbei als geeignete Zeitgrenze. Wohl haben seine Musikdramen die jüngste Liedkomposition beeinflusst, aber bisher nicht beherrscht. In einer ganz anderen Weise steht da die vorausgehende Generation unter dem Zeichen Schumanns. Ihm ist die grosse Mehrzahl aller deutschen Lieder, die in den fünfundzwanzig Jahren vor 1880 ans Tageslicht traten, tief verpflichtet. Er machte den gemütlichen, rührseligen und äusserlichen Schubertnachzüglern ein Ende und hob die Ansprüche an den geistigen Gehalt des Liedes auf eine Stufe, die der Durchschnitt der Komponisten so

gut als es ging erklimmen musste. Zu diesem allgemeinen Aufschwung der Gattung bescherte das Glück jener Zeit eine Reihe Spezialisten von ausgeprägter Individualität. Der Liederertrag der vorhergehenden Periode bildet demnach für die Gegenwart eine bedeutende, schwer zu überbietende Vorlage. Er gleicht einem Berge, der ihr die Sonne nimmt, sie zwingt, im Schatten zu wachsen. Die Meister, die aus der vergangenen Periode am entschiedensten in die gegenwärtige Liedkomposition hineinragen, sind Adolf Jensen und Johannes Brahms. Jensen, der 1879 starb, hat schon die Mitlebenden stärker beeinflusst, als es dem Umfang und der Ausbildung seines Talents entsprach. Wir werden aber seinen weichen Melodien und seinen pikant formelhaften Harmonien noch lange begegnen. Denn es ruht Schönheit und Anmut darin; damit und mit seiner halb unterdrückten Traurigkeit wirkt er auf die Jugend ähnlich unwiderstehlich wie Mendelssohn und Chopin gewirkt haben. Das Herz und das Mitleid, das Geheimnis einer rätselhaften, nicht zu ihrem Recht gekommenen Individualität, zieht immer wieder zu ihm hin, fast wie zu Goethes „Mignon“. Auf ganz anderen Ursachen ruht der Einfluss, den Brahms auf die Liedkomposition unserer Tage übt. Hat er ja auch bis vor kurzem noch zu uns gehört und gerade der Abend seines Lebens galt ganz vorwiegend dem Lied! Jensen wird schwinden, Brahms aber wird, wenn mit irgend einem Teil seiner Werke, so mit seinen Liedern bleiben. Denn sie gehören zur guten Hälfte mit zum besten Ertrage, den deutsche Musik, deutsche Kunst überhaupt im 19. Jahrhundert geboten hat. Gesänge wie die „Maggelloneromanzen“ hat diese vorher nicht gehabt und wird sie nicht wieder bekommen. Denn Brahms, so viele es jetzt auch auf allen Gebieten versuchen, ist schwer nachzumachen, und es ist kein Glück und kein Vorteil, wenn seinesgleichen zur Regel wird. Im Lied ganz besonders ist der weitere Einfluss von Brahms viel eher zu fürchten, als zu wünschen. Denn Brahms war wie alle die grossen Individualitäten unter den Liederkomponisten der letzten Generation Romantiker, war ausgesprochen subjektiv. Wie bei Jensen die Empfindsamkeit, bei Robert Franz der wuchtige Ernst allen Kompositionen den individuellen Stempel aufdrückt, so kehrt Brahms in den meisten Liedern und Gesängen den Tiefsinn hervor. Deshalb sind diese Männer, unbeschadet des Werts ihrer Gesangskompositionen, zu Mustern nicht geeignet. Am ehesten noch Robert Franz, der aber die geringste Nachfolge gefunden hat; am wenigsten Johannes Brahms. Der subjektive Zug, die Neigung zum Pathos und zum Erhabenen macht auch Richard Wagner zu einer Gefahr für die Liedkomposition. Ausser einigen Walkyrenbässen, die bei Philipp Graf zu Eulenburg begegnen, beschränken sich die direkten Spuren Wagners im neuesten Lied auf Anklänge aus den „Meistersingern“ und aus „Tristan“, denjenigen beiden Werke, die schon in der vorhergehenden Periode am meisten oder ausschliesslich sich bemerklich machen. Bleibt es beim Anlehnen an die „Meistersinger“, so giebt das in den

Liedern häufig eine übertrieben geschäftige Begleitung, aber ebenso oft einen wohlthuend munteren oder kräftigen Ton. Die Tristanmotive hingegen richten im Liede bedenklicheres Unheil an. Sie und die breiten Brahmsschritte immer wieder von Unbefugten nachgeahmt zu finden, wirkt beim Studium des neuen Liedes unangenehmer als sonst etwas. Unter allen Bildungen künstlerischer Unechtheit und Pose schädigen sie den Charakter und die Physiognomie des deutschen Liedes am meisten, machen es grau und schwerfällig, verklagen unsere Zeit bei der Nachwelt als müde, tödlich erschöpft, unfruchtbar und lügnerisch. Das deutsche Lied hat schon manchen argen Excess heil überstanden, hat Perioden grenzenloser Tugend und Zufriedenheit vertragen, Ströme falscher Thränen sich wieder verlaufen gesehen, — aber von diesen gespenstischen Philosophen-Larven, kann es nicht schnell genug wieder befreit werden! Gewiss, sie rühren nicht bloss von Brahms und von Wagner her, sondern allgemein geistige Krankheitselemente, die kurz in die Namen Schopenhauer und Nietzsche zusammengefasst werden können, sind ihnen beigemischt. Den Pessimismus in allen Ehren! Aber zum Kokettieren ist er nicht da und am wenigsten im Lied, das für Lügen aller Art zu wenig Raum hat. Dass mans aber fortdauernd damit versucht, ist eine der Ursachen, die dem Lied in unserer Zeit die Besten entfremden und seiner natürlichen Stellung empfindlichen Abbruch thun muss.

Wagners Einfluss beschränkt sich aber keineswegs auf das Eindringen pathetischer Töne in das neue Lied. Er hat die Fähigkeit dramatischer Anschauung und Empfindung in unserer Zeit überhaupt mächtig gesteigert und das macht sich in der jüngsten Liedkomposition immer breiter fühlbar. Es ist seit lange schon von einer förmlichen dramatischen Bewegung ergriffen. Ihr Hauptträger in der vorhergehenden Periode war Franz Liszt, ihm folgten Peter Cornelius und mit gewissen abschwächenden Eigenheiten Hans Sommer. Liszt namentlich hat es trefflich verstanden die dramatische Glut seiner Gesänge in die knappen Formen des Lieds zu dämmen und auch Texte, die Scenen gleichen, zu wunderbar belebten Liedern zu gestalten. In unserer jüngsten Liederperiode droht dieser an Anhang ungemein gewachsene, dramatische Geist das Haus, in das er eingezogen, zu zerstören. Die Liedformen sind ihm zu eng oder zu unbedeutend, er will sie durch die Kantate ersetzen. Der Prozess ist an und für sich nichts Neues, die ganze Geschichte des Lieds bewegt sich um den Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied, um Verlassen und Wiederaufsuchen der einfachen Formen auf höherer Stufe. Der dramatischen Kantatenzeit, der Zeit der ungeheuren Quodlibets am Anfang des 18. Jahrhunderts folgte das Tanzlied des Sperontes, den Odenkompositionen der Neefe, Sack und Rust an seinem Ausgang die Berliner Schule mit der Devise: Volksweisen, nur Volksweisen. An und für sich ist die eine Gattung so berechtigt wie die andere, beide können neben einander so gut bestehen wie Dorf und Stadt, beide ergänzen sich und beiden ist durch die Dichtungen

Gebiet und Wirkungskreis bestimmt. Kommt es, wie jetzt wieder, zu Grenzverwischungen, strebt das Lied den gemischten Formen zu, so ist das immer das Zeichen von Krankheit, von Überdruss, vom Sinken des Liedgeistes. Die Thorheit, dass man das für die Familie, für die Arbeit, die Geselligkeit bestimmte Lied ins grosse Konzert eingeführt hat, beginnt sich zu rächen. Es giebt noch Institute, die es für stillos halten, wenn nach einer Beethoven'schen Sinfonie die erregte, erweiterte Seele des fähigen Hörers in die idyllische Nussschale eines Liedchens eingezwängt werden soll, aber sie kommen immer mehr in die Minorität. Zweitens aber steht dieses Abdrängen vom Lied in unverkennbarem Zusammenhang mit der dämonischen Bewegung nach oben, die den grösseren Teil der heutigen Menschheit erfasst hat. Diejenigen, die nach alter Art sagen dürfen: „Ich genüge mir in meinem Stande" geraten allmählich in die Rolle des Sonderlings. Von allen Enden rufts nach Verbesserung oder Umsturz. Hier Erhöhung von Lohn, wirtschaftlicher Lage, gesellschaftlicher Stellung, dort das Ringen um höhere Kulturwertung der geistigen und künstlerischen Arbeit. Wem Verse gelingen der will nicht Dichter bleiben, sondern Religionsstifter sein, den ausgezeichneten Radierer gelüstets nach dem Ruhm eines neuen Michelangelo, der Gänsemaler hält seine Bilder in Wand- und Mauerformat — auch der Liederkomponist lässt merken, dass er zu höherem geboren ist. Ja nicht bloss die Komponisten fühlen sich zum Teil über das Lied erhaben, auch das Publikum gefällt sich in einer Geringschätzung wenigstens seiner einfacheren und einfachsten Spielarten. Als vor kurzer Zeit der Schwede Scholander mit seiner Laute durch Deutschland zog, alte naive aber volle Kunst wieder belebend, da hat ihn die Aristokratie der Abonnementskonzerte ignoriert und die hohe Kritik meistens unglimpflich behandelt. Man schwärmt wohl von Rhapsoden, aber wenn sie leibhaftig wieder in die Gegenwart hereintreten, erkennt sie Niemand. Diese Vornehmthuerei, dieser musikalische Cant verschuldet es, dass die Musik des Volks, sich selbstüberlassen, tief auf Abwege gerät, und dass die gesunden Keime, die in der Kunst unserer Koupletssänger und „Cafés chantants" zahlreich vorhanden sind, verderben. Die Wässer werden sich wieder verlaufen; nach dieser Übergangsperiode werden sich unsere Musiker wieder wohl fühlen im Liede. Es ist für sie eine unvergleichlich gute Schule der Erfindung. Es zwingt sie zusammenzudrängen, zu dichten, originell zu werden. Niemand hat diesen erzieherischen Segen der Liedkomposition besser erkannt als Beethoven, und gerade die knappste und einfachste Art des Liedes, das Lied der Berliner Schule, war es, dem er sich ganz vorwiegend zuwendete. So lange aber die Liederflucht in den Kreisen der Komponisten noch anhält, so lange durchkomponiert, mit Recitativ und Kantatenmaterial bei Gedichten gearbeitet wird, die das nach Bau und Inhalt nicht erlauben, so lange wird auch der Abfall von Lied und Musik in den Kreisen der hohen Bildung und in den Schichten des einfachen Volks weiter gehen.

Noch in einem dritten Punkte zeigt sich das neueste Lied von Wagner wesentlich beeinflusst. Das ist der innere Stil, insbesondere das Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung. Schon Franz Schubert hat ausnahmsweise dem Klavier in seinen Liedern eine wichtige Rolle zugewiesen. Es verkörpert bei ihm das Rauschen des Baches, das Schnurren des Spinnrads, meist die äussere Situation, auf der die menschlichen Gestalten, die Herz und Seele im Gesange öffnen, sich bewegen. Schumann geht schon weiter und giebt dem Klavier, in seiner Dichterliebe z. B., zuweilen die Hauptpartie. Seit nun aber das Wagnersche Opernorchester in die Musikermassen eingedrungen ist, droht im Lied das vernünftige Verhältnis sich umzukehren. Das Instrument wird zur Hauptsache, die Singstimme übernimmt die Begleitung, giebt die erklärenden Worte zu dem Treiben des Klaviers. In äusserster Verfolgung dieses Prinzips haben wir es glücklich bis zur Gattung „Gesprochene Lieder“ gebracht. Th. Gerlach ist jüngst damit hervorgetreten. Sie sind dem Begriff des Liedes gegenüber noch viel absurder, als die jetzt gleichfalls häufiger erscheinenden „Lieder mit Orchester!“ Der Verteilung der Rollen im Lied kann das Musikdrama nicht zum Muster dienen. Ganz abgesehen davon, dass auch dort diese Rollen nicht selten unnatürlich verteilt sind, gestatten die grossen Formen und die aussermusikalischen Hilfsmittel der Bühnenkunst das Zurücktreten des Sängers in einem Masse, das durch den knappen Umfang des Liedes vollständig ausgeschlossen ist. Beharren unsere Komponisten bei dieser Methode, so ist der Gesang in Deutschland nicht bloss auf die niedrige Stufe verwiesen, auf der er in Frankreich von je gestanden hat, sondern geradezu zum Tode verurteilt. Schon jetzt sind zusammenhanglose, stümperhafte Melodien, nichtssagende Motive in der Singstimme sehr häufig, an Stelle belebten, ausgreifenden, auch durch Figuren sprechenden Gesangs und Ausnützung seiner reichen Ausdrucksmittel herrscht trockene Deklamation. Ist ja thörichter Weise von Schülern Wagners die Koloratur theoretisch zu Grabe getragen worden!

Wenn das Vorbild Wagners durch Missbrauch auf das neueste Lied vielfach ungünstig gewirkt hat, so ist nach anderen Seiten sein Einfluss segensreich gewesen. Ihm ist es zu danken, dass die weichliche Romantik, die von der Schumann'schen Schule aus das deutsche Lied zu beherrschen anfing, bis auf die Spuren, die der interessante Jensen gelassen hat, zurückgedrängt und durch einen männlicheren und kräftigeren Normalton ersetzt worden ist, auf den wir für die Zukunft noch grosse Hoffnungen gründen dürfen. Wie seit 1870 unsere poetischen Ansprüche im allgemeinen realer und gesunder geworden sind, so, und nicht zum wenigsten durch Wagners Verdienst, auch die musikalischen. Das zeigt sich am deutlichsten, wenn man einmal von der Erinnerung getrieben zu den Liedeslieblingen der vorher gehenden Periode zurückkehrt, wozu z. B. unlängst „Nachgelassene Gesänge“ von Hugo Brückler Anlass gaben. Wie vergilbt die meisten dieser Blätter, wie weit liegt diese Musik der verminderten Septimenakkorde hinter uns! Genau so weit wie

Spielhagen, Gutzkow und ein grosser Teil Moritz von Schwind's. Auch auf die ernste Hingabe an die Einzelheiten der Dichtung hat Wagner in der jüngsten Periode weiter fördernd eingewirkt. Sein Hauptschüler ist hierin Alexander Ritter, ein grosses, echtes, aber von den Zeitgenossen nicht erkanntes Talent. Diese Ritter'schen Gesänge sind Bausteine zu einer nuove musiche, zu einer zukünftigen Gesangsmusik, wie sie auf dem Gebiete des neuesten Liedes gleich wertvoll und bedeutend nur noch Franz Liszt vorgelegt hat. Es ist angreifende, zehrende, oft nervöse und im Ringen nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks überheizte, in der Gesamtwirkung der einzelnen Nummern oft unbefriedigende Musik. Aber eben so oft ist sie der edelsten und schönsten Eingebungen voll; nie lässt sie leer, besteht fast aus lauter Herzenstönen. Im ganzen: eine Kunst für den täglichen Gebrauch ungeeignet, in manchen Stücken verfehlt und nicht nach jedermanns Geschmack — aber für alle, die wahre, ursprüngliche musikalische Empfindung zu schätzen wissen, ein Hochgenuss!

In Albert Fuchs kann man einen Schüler Ritters erblicken. Ein anderer sehr wichtiger und verheissungsvoller Fortschritt in der neuesten Entwickelung des deutschen Liedes liegt darin, dass es zu dem Volkslied in innigere Beziehungen getreten ist. Das ist zunächst die Wirkung von Robert Franz, Karl Löwe und anderen Liedermeistern, die als die letzten Apostel der Berliner Schule angesehen werden können. Es ist die Fernwirkung der Herder, Grimm, Hoffmann von Fallersleben, Hildebrandt, denen wir im letzten Grunde ja auch die Ausgaben alter Volksmelodien von Kretzschmer bis auf F. M. Böhme, der die Aufgabe im grossen ergriff, zu danken haben. Ausserordentlich befruchtend wird auf diese Bestrebungen von jetzt ab die von Brahms in seinen letzten Jahren besorgte Ausgabe von 49 Volksliedern wirken. Sie war als eine Kritik gemeint, wie Volkslieder aus den Quellen ausgewählt werden sollten; sie ist aber mehr geworden: ein Muster, wie sie der moderne Musiker lesen und behandeln soll. Da ist bei aller Freiheit in Harmonien und Rhythmen der zugefügten Begleitung nichts was dem Wesen dieser Lieder widerspricht, aber Brahms hat eine grosse Kunst entfaltet, mit kleinsten und einfachsten Mitteln die Wirkung des Gesangs zu heben. Die vorige Periode ist nicht arm an „Liedern im Volkston", die alte Muster frei nachbilden. Manche thun da etwas Parfüm dazu (H. Hoffmann, Moszkowski). Grösser wird der Nutzen sein, wenn der Geist des alten Volkslieds die Komponisten überall begleitet und leitet. Ihm verdanken viele der schönsten Lieder von Brahms ihre Einfachheit. In diesem Sinne erstreckt heute das alte Volkslied seine Macht über einen immer grösseren Kreis. Aus ihm nennen wir als ein ausserordentlich beachtenswertes neues Liedertalent Johannes Techritz, nach ihm Müller-Reuter, Fr. Mayerhoffer.

Ob die Einflüsse denen die Entwickelung eines Kunstzweiges ausgesetzt ist, ihm zum Segen oder zum Schaden gereichen, hängt von den Grundsätzen ab, die im Betrieb gelten. Unter den Grundsätzen aber, die für die Liedkomposition

in Frage kommen, sind diejenigen die wichtigsten, die die Stellung der Musik zur Dichtung regeln.

Zwei Jahrhunderte lang haben sich die deutschen Liederkomponisten vollständig als die Diener der Dichter betrachtet. Das Lied war von den Texten in dem Grad abhängig, dass es während der siebzig Jahre, in denen der deutsche Dichterwald entvölkert war, vollständig verstummte. Die früheren Lieder wollten nichts anderes, als guten Gedichten durch Melodien eine Form geben, in der sie sich leichter merkten und verbreiteten. Erst seit Schuberts Zeiten ist die Musik im deutschen Lied selbstherrlicher geworden und hat damit einer Reihe von Verirrungen Thür und Thor geöffnet, die der Gegenwart zu immer zahlreicher und bedrohlicher werden. Nach dem Naturgesetz ist bei jeder Art von Vokalkomposition die Dichtung die Hauptsache; daraus erklärt es sich zu allererst, dass so viele ganz unmusikalische Menschen sich an Wagners Musikdramen doch ehrlich erbauen können. Im neuen Lied hat uns die Romantik das Gewicht dieses Fundamentalsatzes stark verschoben. Wir werden aber doch im Interesse der ferneren Entwickelung des Lieds zu ihm zurückkehren müssen. Eine gewaltige Dichterzeit würde unsere Musiker von allein auf den richtigen Standpunkt bringen. Das ist aber die Gegenwart trotz der allerneuesten Anläufe immer noch nicht. Ihre lyrische Poesie bringt die Stimme der Zeit nicht zu Gehör und wo sie es versucht, klingt diese Stimme noch roh und ungebildet. Weder die Scheffel, Wolff oder Baumbach, noch die Liliencron und Dehmel sind die Dichter, die die Musik zur Ordnung zu rufen, ihre Kräfte zur vollen Entfaltung zu bringen vermögen. Aber Männer wie Karl Busse zeigen doch, dass noch ein höherer Genius lebt und warten wir ab — vielleicht kommt ein neuer Klopstock schneller als wir es ahnen. Jedenfalls aber sind unsere Komponisten ihren Vorfahren vor hundertfünfzig und zweihundert Jahren gegenüber in der viel glücklicheren Lage, dass sie nicht auf die mitlebenden Dichter angewiesen sind. Gerade aber darin, wie sie von dem ungeheuren poetischen Vorrat aller Zeiten und aller Länder, der um sie herumgebreitet ist, Gebrauch machen, verraten sie eine grosse Schwäche. Zwei Vorwürfe sind es, die gegen die neuen Komponisten erhoben werden müssen: sie setzen eine grosse Anzahl von Texten in Musik, die sich dazu überhaupt nicht eignen und bekunden dadurch eine handwerksmässige Gleichgültigkeit gegen Poesie und Vernunft. Zweitens aber überwiegt in der Wahl brauchbarer Texte das Liebeslied heute in einem geradezu unglaublichen Grade! Von der Vielseitigkeit, die früher ein Ruhm des deutschen Liedes mit war — keine Spur mehr. Kann man in dieser durch und durch femininen Gesellschaft wirklich die Nachkommen jener Geschlechter, die im Mittelalter, die zur Reformationszeit gesungen haben erblicken? Wenn der studierte Mann vor diesem Liedergarten, in dem nur Armide waltet, flieht und sich in sein Kommersbuch zurückzieht, hat er Recht. Wir erwähnen hier das deutsche Kommersbuch allen Ernstes.

Kein anderes Volk hat es uns bis jetzt nachmachen können, noch weniger als unsere Universitäten. Den jungen Komponisten kann man nur zurufen: Geht hin und trinkt aus dieser poetischen Quelle und lernt an ihr, was deutsches Leben ausser verwegner oder zimperlicher Erotik noch zu bieten hat. Das wird ein Schritt zur Besserung sein, aber nur einer. Des Wurzels Übel liegt doch wohl darin, dass das neue Lied mit dieser Einseitigkeit einer Neigung des heutigen Geschlechts entspricht. Künstler und Kunstfreunde müssen sich jedoch gegenseitig erziehen. Ein Teil der Schuld fällt auch auf die Thatsache, dass die Mehrzahl der Liederkomponisten und Musiker mit Dichtung und Literaturgeschichte nur wenig vertraut ist. Ein Rezensent der bekannten „Signale“ frug neulich ziemlich von oben herab, wer denn eigentlich „dieser Prinz Rosa Stramin“ wäre. Er hielt ihn offenbar für einen obskuren Liederdichter. Tragikomisch ist es, dass bisher unsere deutschen Männerchöre die einstimmigen Sänger im Girren und Balzen tapfer unterstützt haben. Vielleicht werden sie durch die Richtung, die mit den Hegar'schen Balladen im Männergesang eingeschlagen worden ist, auf einen besseren Weg gedrängt, auf den dann möglicherweise das Sololied nachfolgt.

Gegen schädliche Einflüsse, gegen Unklarheit in den Grundsätzen giebt es nur ein Mittel: hohe allgemeine Bildung. Wenn diese wie im Musikerstande überhaupt, so unter den Liederkomponisten unleugbar einen Rückgang bemerken lässt, so kommt das von den Mängeln des Konservatoriensystems. An spezifisch musikalischer Begabung fürs Lied kann sich unsere Zeit mit den vorausgegangenen Perioden wohl messen; sie übertrifft sie sogar in Gediegenheit und Vornehmheit. Es könnte sogar nichts schaden, wenn sich das Zwitschern leichterer Vögel wie Erik Meyer-Helmund etwas häufiger vernehmen liesse. Die Richtung entscheidet heute über das Geschick eines Liederkomponisten viel bestimmter als vor drei Jahrzehnten. Ein Paul Frommer bleibt heute trotz allen Fleisses und allen Bemühungen des Verlegers unten. Ebenso sind die Ansprüche an Individualität gewachsen. Das ist zum Teil ein Übelstand, der sich aus der Verwöhnung der vorhergehenden Periode ergiebt. Aber er ist eine Thatsache und darunter haben Liederkomponisten wie Al. v. Fielitz, wie Robert Kahn zu leiden. Das sind Künstler, die ein Menschenalter früher eine viel höhere Stellung eingenommen hätten.

Eine bemerkenswerte Erscheinung in der neuesten Liederproduktion ist die Beteiligung hervorragend begabter Damen. In der That besitzt die Frau die wichtigsten Talente, die die Gattung verlangt, lebhaftes und richtiges Gefühl, Formensinn und Takt, von Natur aus.

Ganz natürlich erregen diejenigen Liederkomponisten die meiste Aufmerksamkeit, die auf anderen musikalischen Gebieten bereits einen Namen besitzen. Diesem Umstande hat es Eugen d'Albert zu danken, dass gleich von seinem ersten Liederhefte ab die Sänger sich seiner angenommen haben. Der Griff, den sie da nach der Nummer „Das Mädchen und der Schmetterling“

thaten, war nicht sehr glücklich. Es gehört ebenso wenig wie „Zur Drossel sprach der Fink“ zu den bedeutenderen Gesangskompositionen und verdankt seine Wirkung in erster Linie dem Texte, den aber Hans Hermann viel munterer und origineller komponiert hat. d'Alberts Talent verlangt breite Formen und dramatische Situationen. Wo diese fehlen, gerät er auch leicht in Abhängigkeit von Brahms.

Eine andere Grösse aus der Virtuosenklasse: Felix Weingartner muss man unter die bedeutendsten Liedertalente der Gegenwart rechnen, jedenfalls liegt die stärkste und echteste Seite seiner musikalischen Begabung auf diesem Gebiete. Insbesondere ist er für die Ballade begabt; wie Wenige versteht er kühn und doch natürlich instrumentale Situationsmotive zu erfinden. „Die Post im Walde“, die „Frühlingsgespenster“ und noch andere Stücke seines Op. 19 belegen das eben so überzeugend wie die bereits weiter bekannte „Wallfahrt nach Kevlaar“. Als Komponisten eigentlicher Lieder zeichnet ihn seine bedeutende Fertigkeit in der Durchführung schwieriger musikalischer Motive und in Cyclen wie „Harold“ die geistvolle poetische Belebung und Verknüpfung der Formen aus. Bedenken erweckt er durch das Vorkehren von Tristanstimmungen, infolgedessen einzelne Hefte wie Op. 16, auch Op. 15 ungebührlich mit Herzeleid und Monotonie beschwert werden. Felix Weingartner gehört zu den Komponisten, die vor keinem Text zurückschrecken. Ein solcher ist z. B. das „Verspätete Hochzeitslied“ Uhlands, dessen Ton ausserdem durch die von Weingartner gewählte Bolero-Musik sehr herabgezogen wird. Sehr hoch wird man ihm die Komposition von ebendesselben Uhlands Lied „Das ist der Tag des Herrn“ anrechnen müssen. Die Schönheit dieses Stückes verbindet sich mit grösster Einfachheit und giebt ein Muster für die Behandlung religiöser Texte, die leider zum Schaden unserer Hausmusik — der Grundlage für das Gedeihen deutscher Tonkunst — von den neueren Musikern ungebührlich vernachlässigt werden.

Auch Richard Strauss scheut nicht vor unmusikalischen Gedichten und wird durch sie wie in „Die Zeitlose“ (H. v. Gilm) zu Künstelei verleitet. Im allgemeinen verdient er die Bevorzugung, die er von den Sängern erfährt, durch die Lebendigkeit und Wärme seiner Natur, durch die Fülle und Natürlichkeit seiner musikalischen Erfindung. Sie verfügt für neue Situationen nicht selten über ganz eigentümliche, neue Töne, z. B. in von Liliencron's: „Ich ging den Weg“ (in Op. 32), sucht aber zuweilen zu verstandsmässig nach besonderen Wendungen. So lässt er in dem (zur Komposition ungeeigneten) Schlussstück seines Op. 21 „Die Frauen sind oft fromm und still“ die Harmonie auf dem Sextakkord des F durdreiklangs enden, während die Haupttonart Es dur ist. Also ein ähnlich befremdender Ausgang wie in seiner sinfonischen Dichtung: „Also sprach Zarathustra“. Warum? Weil die letzten Worte heissen: sie sehen den Himmel offen. Im übrigen ist dieses Heft, das den Titel „Schlichte Weisen“ führt, das beste, das Strauss bis jetzt vorgelegt hat.

Hervorzuheben ist namentlich die Nummer „Ach, weh mir unglückhaften Mann“, in der er einen Fuhrmann mit Peitschenknallen und den anderen Alluren des Gewerbes sehr hübsch zur Belebung des Ganzen einführt. Äusserlich zeichnet die Melodik von Strauss der Gebrauch von Figuren aus.

Noch verdient unter den allgemeiner bekannteren Musikern Felix Mottl an dieser Stelle wegen drei (ohne Opuszahl veröffentlichten) Heften erwähnt zu werden, die 19 deutsche Gedichte in Musik bringen. Sie sind in den ernsten und schwermütigen Stücken zum Teil bedeutend, wenn auch nicht gleichmässig und nicht frei von barocken Elementen und von Anklängen an Brahms und an „Tristan“. Die freundlichen Nummern stehen im Durchschnitt eine Stufe tiefer, wenn sie auch manchen hübschen Schubert'schen Zug bringen. In der Mehrzahl sind sie in erster Linie Klavierstücke. Eins von ihnen, „Don Fadrique“ erregt besondere Aufmerksamkeit, weil es ausserhalb der Oper zum erstenmal Beckmessermusik bietet.

Das Spezialistentum im Lied ist der Gefahr, in Manier zu verfallen, leicht ausgesetzt. Aber im allgemeinen hat es in allen Perioden die Entwickelung der Gattung bedeutend gefördert. Wir haben es daher zu begrüssen, dass auch in der Gegenwart eine Reihe von Musikern sich ausschliesslich der Liedkomposition gewidmet haben. Ein Teil von ihnen kommt hier nicht in Frage, weil er für den gröbsten Bedarf, für den Liederpöbel, fabriziert. Andere haben sich in ihrer Entwickelung noch nicht geklärt. Das ist z. B. mit Hermann Behn der Fall, der in seinem Op. 1 mit unzulänglichen Kräften ein richtiges Ziel, eine gehaltvolle Liedmusik in einfachster Form verfolgte, später aber einen vollständigen Konfessionswechsel vollzogen hat und jetzt fleissig Klavierlieder schreibt. Kräftige Männlichkeit und ein bedeutender Kunstverstand zeichnen seine besseren und selbständigeren Kompositionen aus. Genannt seien: „Der Ritt in den Tod“, „Das Gebet“, „Am Rhein, dem heiligen Strom“ — alle in Op. 2, und die vier Gesänge seines Op. 5, ganz besonders daraus „Eingelegte Ruder“. Das Talent des Komponisten neigt einem Zug, der durch alle Kunst unserer Zeit geht, entsprechend zum Ernsten. Viele Hoffnungen erweckt mit seinen noch nicht zahlreichen Liedern E. O. Nodnagel. Sie zeichnen sich durch Kenntnis der gesanglichen Mittel, natürliches poetisches Empfinden und durch originelle Kombinationen aus. In der „Gebrochenen Treue“ singt der Bass im $^6/_8$-Takt, als Erinnerung zieht dazu durchs Klavier ein Walzer in $^3/_4$. Solche rhythmische Bündnisse begegnen uns ja im neuesten Liede sehr häufig, aber in der Regel sind sie unnatürlich, reine Produkte der Spekulation.

Unter den Spezialisten der Gegenwart darf Martin Plüddemann nicht übergangen werden. Wenn auch sein Wollen das Können bedeutend überragte, so hat er doch Wagner'sche und Löwe'sche Intentionen zuweilen wirksam vereinigt und durch seinen Fleiss und Eifer das Interesse für die Ballade neu belebt. Es ist aber für die Zukunft des deutschen Gesanges ganz notwendig,

dass die Ballade zunächst in der Hausmusik eine bedeutendere Stellung zurückgewinnt. Plüddemann ist leider früh gestorben. Diejenigen lebenden Spezialisten, über die mit einiger Sicherheit gesprochen werden kann, sind der bereits erwähnte Philipp Graf zu Eulenburg, Hans Hermann und Hugo Wolf.

Das sind drei positive Talente, im Wert verschieden, keins ohne eigene Art und doch durch einen gemeinsamen, erfreulichen Zug verbunden. Dieses Gemeinsame liegt in der Richtung aufs Einfache, Klare, im Sinn für natürliche Verhältnisse und in der Achtung vor der Macht der menschlichen Stimme. Diese drei Künstler sind im allgemeinen viel tiefer von der Volksmusik als von der Kunstmusik berührt. Am tiefsten der Graf zu Eulenburg, in dessen Gesängen das Tanzlied zuweilen wieder zu der Bedeutung gelangt, die es in alten Zeiten hatte. Den nächst starken Einfluss haben dann Löwe, die Skandinavier und zuletzt Wagner auf ihn geübt. Wagner, dessen Einfluss auch bei Hermann, bei Wolf, bei der guten Hälfte aller Liederkomponisten der Gegenwart wiederkehrt. Denn er ist so stark gewesen auf die Musik seiner Zeit, wie die Geschichte nur ein zweites Beispiel weiss: in der Wirkung, die Monteverdi aufs 17. Jahrhundert geübt hat. Eins scheidet Graf Eulenburg von R. Wagner, das ist das Mass im Ausdruck der Leidenschaften. Da zeigt er sich mehr mit Mendelssohn, mit Curschmann verwandt, von der Berliner Schule, von norddeutscher Art, vom Wesen der Gesellschaftskreise, aus denen er kommt, berührt. Aber nur im Ausdruck, nicht in der Empfindung, der nichts von der Stärke und Ursprünglichkeit einer gesunden Natur fehlt. Die Kunst Eulenburgs gleicht einem edlen Renner, dem Peitsche und Sporen fremd sind. Lebensverhältnisse und zufällige Umstände haben es gefügt, dass Graf Eulenburgs Kunst mit Vorliebe den Norden besingt. Der Komponist selbst legt nach der Vorrede unter diesen Nordlandsliedern besonderen Wert auf seine Skaldengesänge, die uns in vortausendjährige Sitten und Geschlechter zurückversetzen wollen. Es ist um alle Nachbildung im allgemeinen und um Nachbildung alter Kunst im besonderen etwas Missliches. Wir erinnern an Freitag, an Dahn, an Thomae und an den Schiffbruch vieler ähnlicher bedeutender Dichter und Maler. So wird man unter diesen Skaldengesängen nur die kürzeren, „der Knabe“, „Karin“ — hier wirkt der Refrain das Beste — von den grösseren vielleicht die „Jul-Nacht“ unbedingt loben können. In den anderen ist die Manier stärker als die Phantasie und Kunst. Die erfreulichsten Arbeiten des Dichterkomponisten sind seine „Rosenlieder“.

Hans Hermanns Wert liegt in seinem Talent für den Entwurf, für geschlossene Führung grosser, breiter Formen, für klare und imposante Gruppierung, sowie in der eigenen Mischung von Munterkeit, Frohsinn mit grossem und leidenschaftlichem Gefühl. Er liebt in einer Weise, die über Mass und Methode der Romantiker hinausgeht, Gegensätzliches zusammenzufügen: Altes und Modernes, Schlichtes und Kompliziertes, und es gelingt

ihm, auseinanderstrebender Elemente Kraft da zu vereinen, wo er es wollte. Unter den ihm eigenen Ausdrucksmitteln ist die springende Führung der Singstimme hervorzuheben.

Für Hugo Wolf sind in mehreren Orten besondere Vereine gegründet worden, die Wagnerianer haben sich seiner besonders angenommen und ihn vielleicht, wie sie nun einmal bekannt sind, als Leute mit den besten Absichten, aber im Durchschnitt erstaunlich unwissend und urteilslos, mit ihrem Eifer diskreditiert. Dass es für diesen Komponisten überhaupt irgend welcher Gewaltmittel bedurft hat, ist — wir dürfen hier das offene Wort nicht umgehen — eine Schande für den deutschen Sängerstand. Ein Musiker, der Goethe'sche, Moericke'sche, Eichendorff'sche Gedichte je zu halben Hunderten komponiert, verdient nicht bloss wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen des bekundeten guten Geschmacks zunächst einmal beachtet zu werden. Hätte aber Wolf diese Beachtung gefunden, so hätte trotz allem auch sein Wert erkannt werden müssen. Er gehört durchaus nicht unter die künstlerischen Bekanntschaften, die sich leicht machen lassen. Wenn's gerade einmal ein böser Zufall will, kann einer zuerst hintereinander ein ganzes Dutzend Wolf'scher Gesänge in die Hand bekommen, von denen jedes mehr abstösst als anzieht. Denn der Komponist hält auf Konsequenz, Charakteristik, scharfe Zeichnung von Einzelheiten ohne Rücksicht auf's Ohr und auf Wohlklang, er beleidigt die Schulmeister durch Quinten, giebt den Registratorseelen Nüsse auf. „Wohin mit ihm? So gar keine Manier, bei der man ihn fassen könnte!“ Er ist eine universale und volle Natur wie Franz Schubert ungefähr und wir tragen gar keine Bedenken, ihm für das Lied unserer Zeit eine Schubert'sche Bedeutung beizumessen. Es giebt für seine Phantasie keine Grenzen und wo er sie hinführt, da strömt ihm Musik von erster Güte zu. Er hat Gewagtes, Verfehltes, wie z. B. „St. Nepomuks Vorabend“, aber nirgends etwas Dürftiges und Kümmerliches. Hört man seine feierlichen Sachen, wie z. B. das „Wächterlied“ oder das zweite „Koptische Lied“, so glaubt man: hier liegt seine Stärke. Es sind Töne, die man ausser in der Kirche und in der Kindheit gehört zu haben, sich kaum erinnert. Dann ergiebt sich aber, dass er auf allen anderen Gebieten menschlichen Fühlens und Vorstellens sich mit derselben Sicherheit bewegt. Er ist ein ausgezeichnet lebendiger Erzähler, bei dem alle Gestalten in ihrer Art sofort leben und sich einprägen — eins der bedeutendsten Stücke dieser Art: Epiphanias mit den drei Königen: gravitätisch der erste, beweglich der zweite, kokett der dritte. — Er ist ein unwiderstehlicher Humorist, er ist sinnig und zart und ebenso versteht er sich aufs Kecke und Ausgelassene. Er beherrscht die Allgemeingefühle und weiss uns ebenso zwingend in die besonderen und absonderlichsten Lagen und Stimmungen zu versetzen. Er zeichnet einen Griesgram, einen Alberich ebenso zum Greifen, wie eine Philine, einen Mephisto. Sieht man auf den Umschlägen der Hefte, dass er sich an Goethes Harfner-

und Mignonlieder macht, so glaubt man vor einer Überhebung Schubert und Schumann gegenüber zu stehen. Aber tritt man in die Kompositionen ein, kommt vor Stellen wie „Dahin, o mein Geliebter“, so kann man nur gestehen, dass das keiner vor Wolf so getroffen hat. Vergleicht man das Heft der Gesänge aus dem Schenkenbuch in seinem tollen, barbarischen, bachantischen Übermut mit den Suleikaliedern in ihrer zarten, von aller Sentimentalität freien Weiblichkeit, ihrer, die verzehrende Leidenschaftlichkeit doch andeutenden Innigkeit — sieht man wie er in den Moericke'schen Gesängen Volkstümlichkeit und Seelengrösse verbindet, das Äussere und Innere gleich meisterhaft darstellt — so ist des Erstaunens über die Kraft und den Umfang dieses Talentes kein Ende. Dieser Wolf ist ein Genie von dessen Glanz dereinst mehrere Strahlen auf die ganze Liederkomposition seiner Zeit fallen werden.

---

# Kleine Mitteilungen.

## Balladen-Fragmente von Robert Schumann.

Die beiden hier zum ersten Male gedruckten Balladen-Fragmente Schumanns stammen aus dem Herbst des Jahres 1840. Sie stehen in dem dritten der handschriftlichen Liederbücher, die der Komponist für seine Verlobte und spätere Gattin angelegt hatte. Das erste — die vom Februar bis April 1840 entstandenen 50 Lieder enthaltend — trägt in Schumanns Schrift noch den Namen: Klara Wieck; im zweiten — datiert Mai bis Juli 1840, 55 Lieder enthaltend — ist der gleiche Name von dem jungen Ehemanne sorgsam ausradiert und in: Klara Schumann verwandelt worden. Der Gattin ist auch das dritte Buch gewidmet, das „vom September 1840 bis . . . . . . . .“ (unausgefüllt) überschrieben ist. Zusammen enthalten die drei Bände 2 Canons und 147 Lieder. Nur vier davon sind nach dem Jahre entstanden, in dem Schumann sein häusliches Glück gründen durfte, nämlich die Gesänge: „Ich wand're nicht“, datiert Dezbr. 1841, „Auf dem Rhein“, 24. Juni 1846 in Maxen, „Soldatenbraut“ und „Das verlassene Mägdlein“, datiert Dresden, Mai 1847 (die letzten Lieder der Sammlung). 143 Lieder-Manuskripte dagegen tragen Datierungen aus der kurzen Spanne Zeit vom Februar 1840 bis Januar 1841, darunter die edelsten Perlen Schumann'scher Lyrik, wie die „Myrthen“, Eichendorffs Liederkreis, „Frauen-Liebe und -Leben“ und die „Dichterliebe“.

Dass ein Teil dieser Gesänge Gelegenheits-Kompositionen im besten Sinne gewesen sind, zeigen manche handschriftliche, bei der Veröffentlichung gestrichene Bemerkungen Schumanns: „In Erwartung Klara's“ heisst es z. B. über dem herrlichen Liede:

Ich sende einen Gruss wie Duft der Rosen,
Ich send' ihn an ein Rosenangesicht

aus den „Myrthen“, und zum Schlusse von „An den Sonnenschein“ stehen die Worte: „Schrieb's bei schönstem Sonnenschein, auch des Lebens. Robert Schumann, 22. August 1840“ (drei Wochen vor des Meisters Hochzeit).

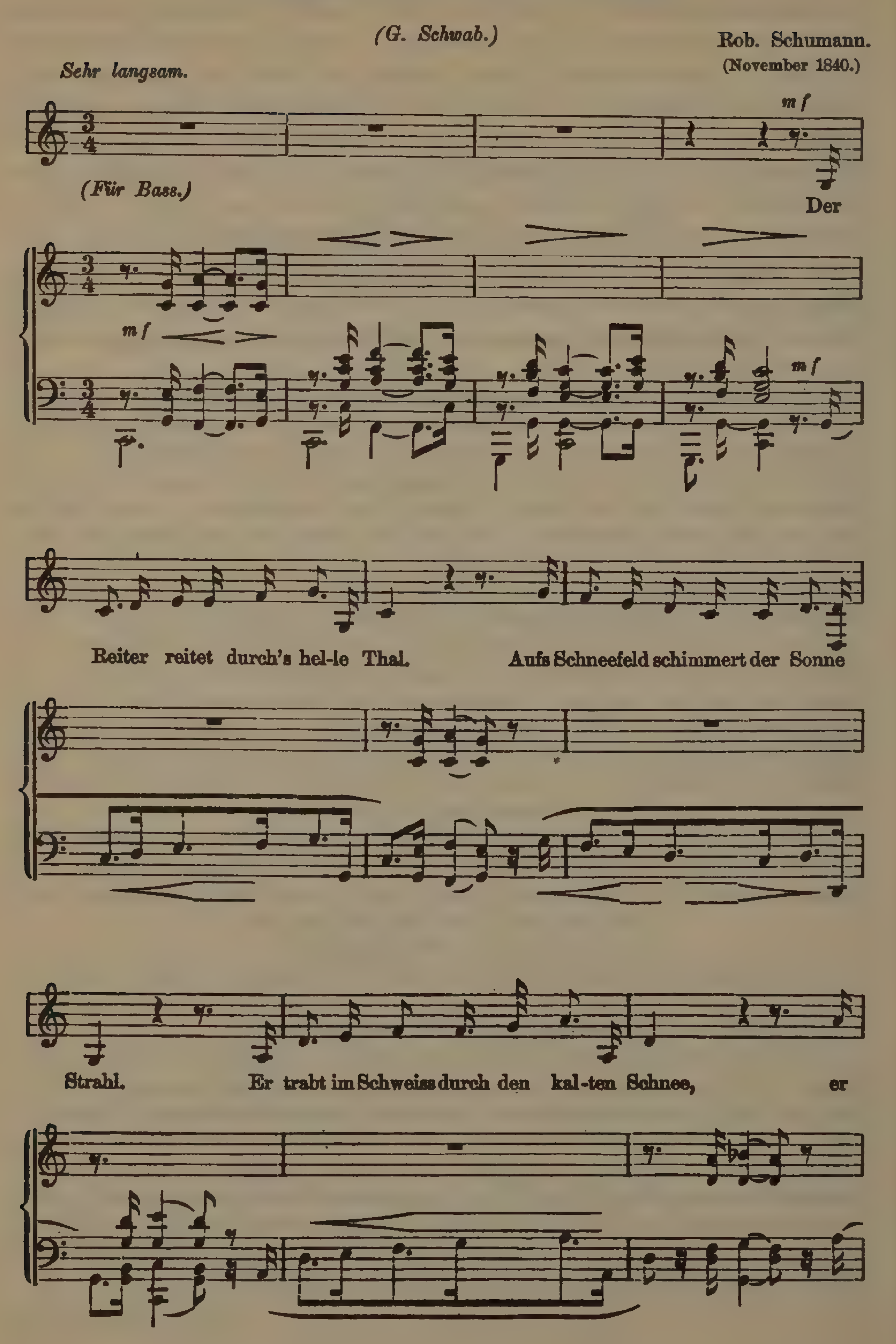
Über die zum Teil sehr reizvolle erste Form der Gesänge, wie sie in den drei Manuskript-Bänden vorliegt, hoffe ich bei einer anderen Gelegenheit berichten zu können. Hier darf ich mit gütiger Erlaubnis des preussischen Kultus-Ministeriums, zu deren Verfügung die Handschriften ruhen, Schumanns leider nicht vollendete Musik zu den berühmten Balladen Schwabs und Zedlitz' veröffentlichen. Die beiden Fragmente folgen in dem vorerwähnten Bande als No. 111 und 112 auf das bekannte Duett: Schön Blümlein („Ich bin hinausgegangen“) und stehen unmittelbar vor: „Blondels Lied“, der „Schatzgräber“, „Frühlingsfahrt“. Einige leer gelassene Seiten zeigen, dass Schumann die Absicht gehabt hat, die Komposition der Balladen zu vollenden.

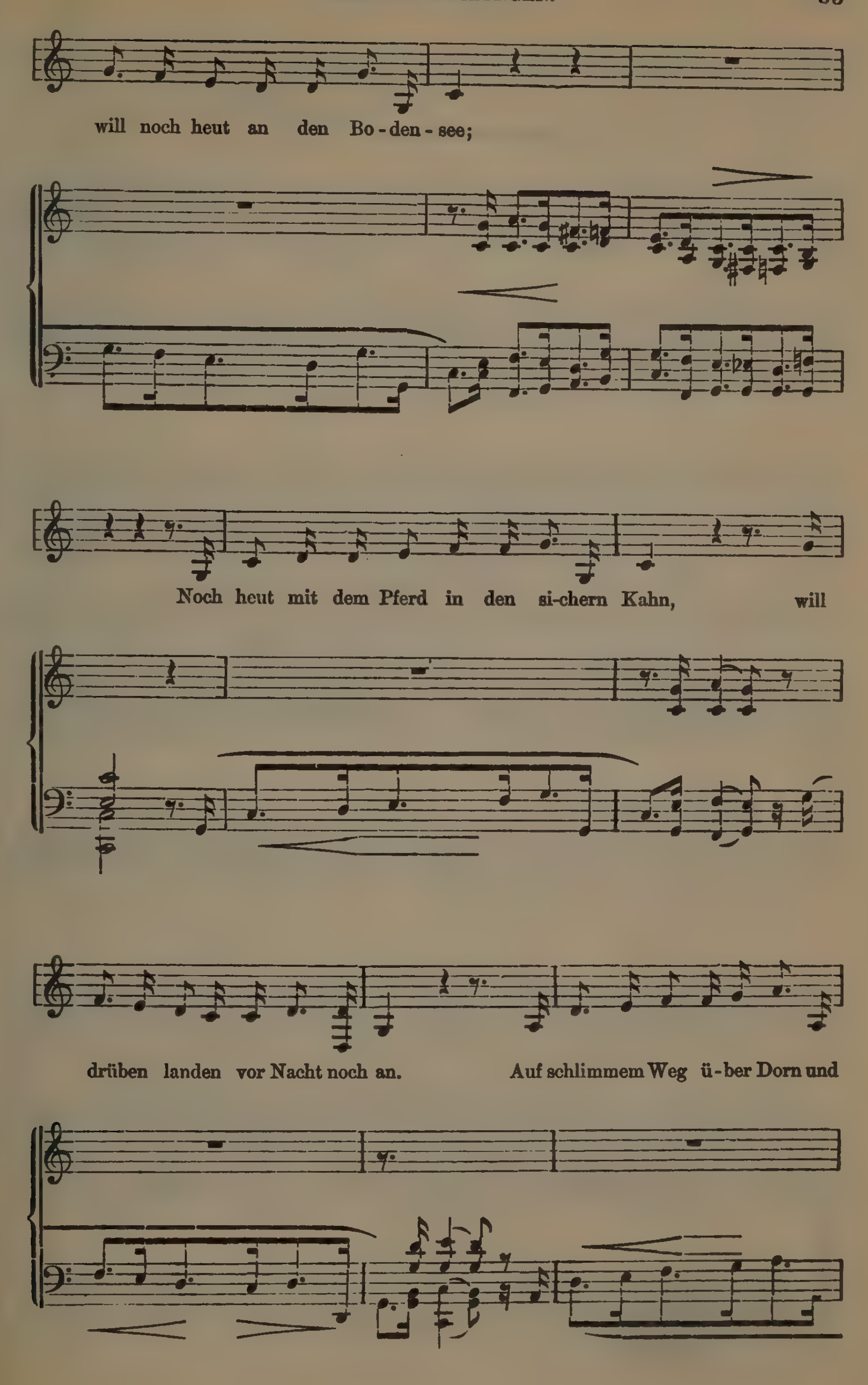
Max Friedlaender.

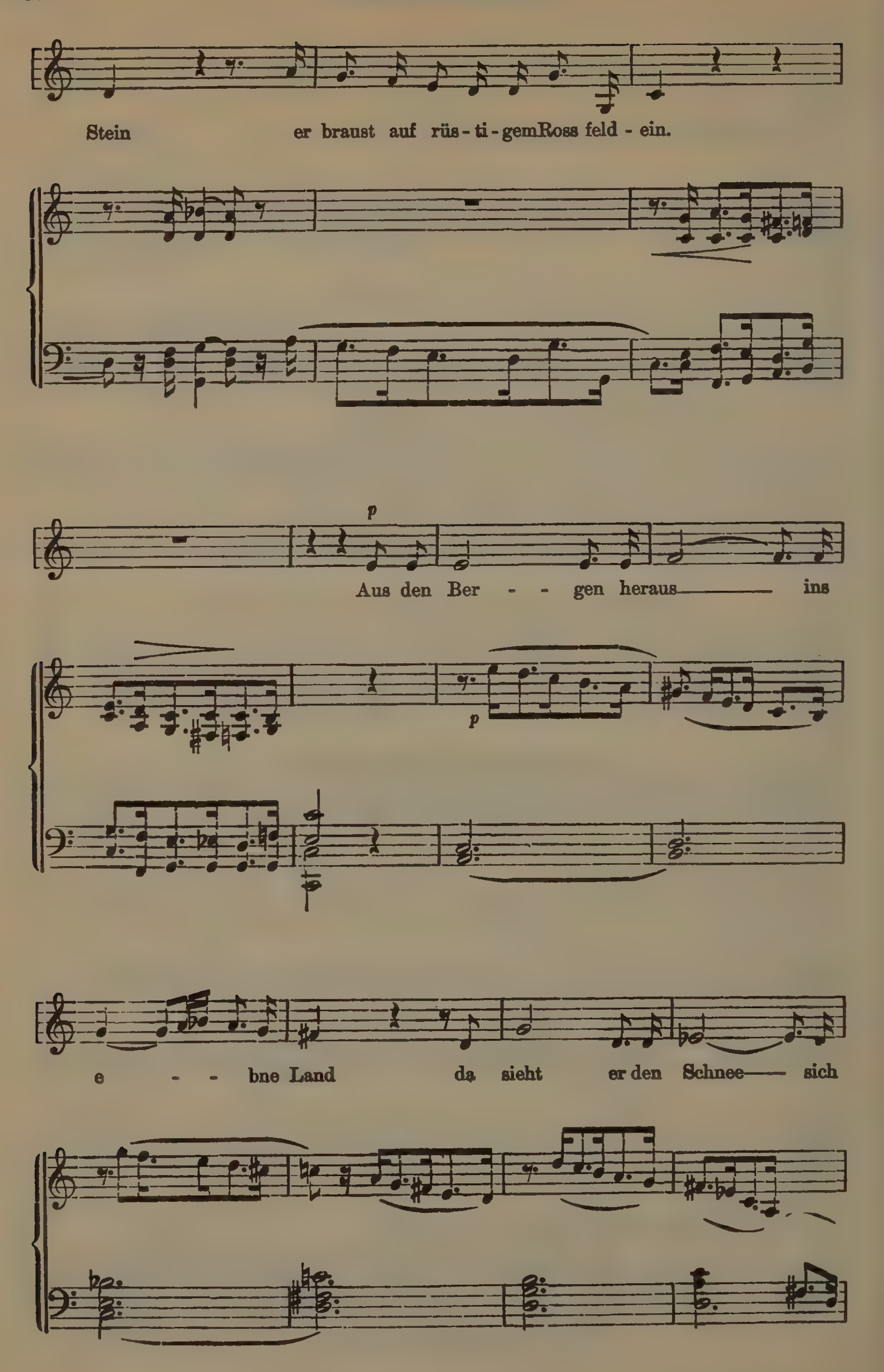
# Der Reiter und der Bodensee.

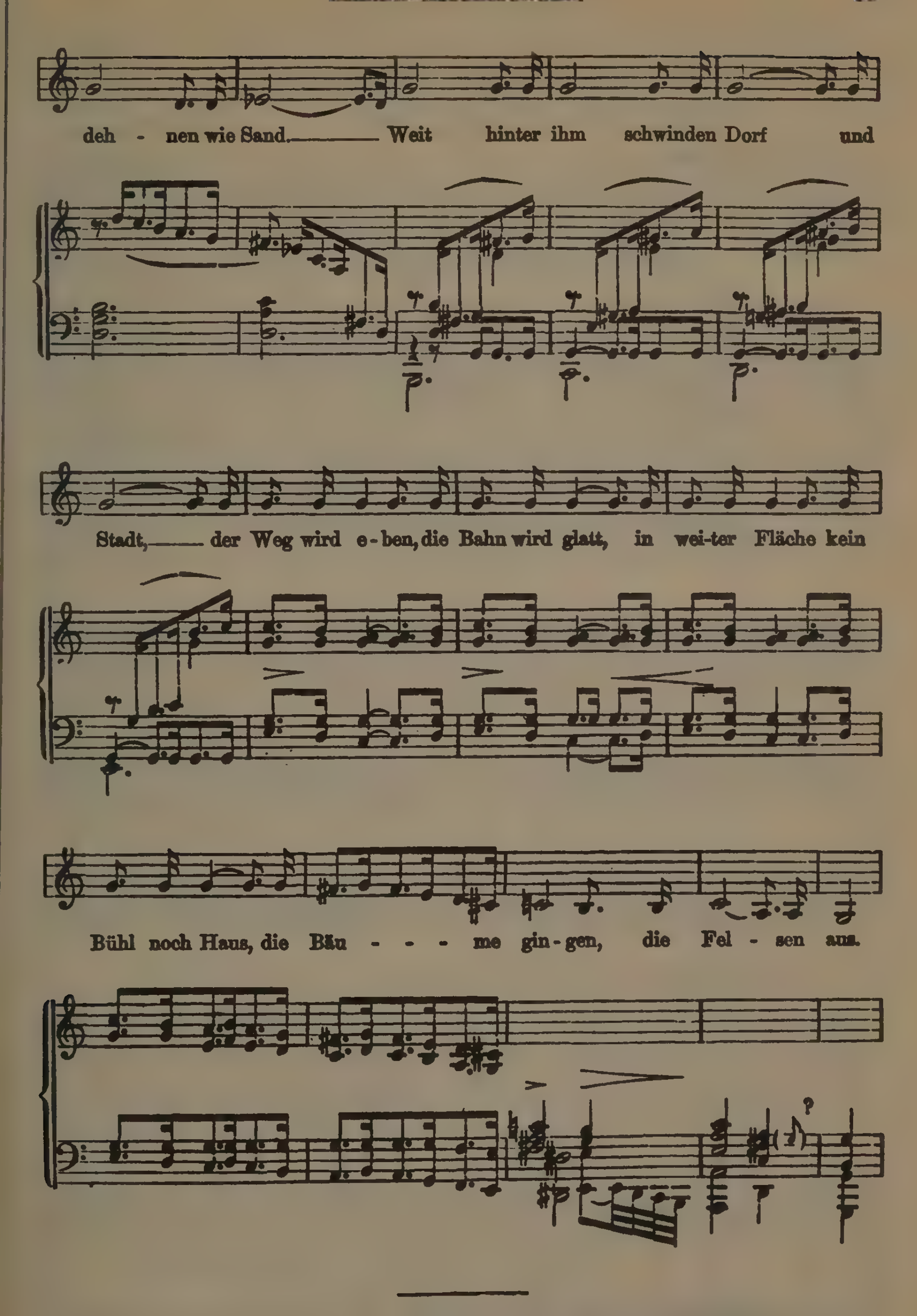
(G. Schwab.)

Rob. Schumann.
(November 1840.)




will noch heut an den Bo-den-see;
Noch heut mit dem Pferd in den si-chern Kahn, will
drüben landen vor Nacht noch an. Auf schlimmem Weg ü-ber Dorn und

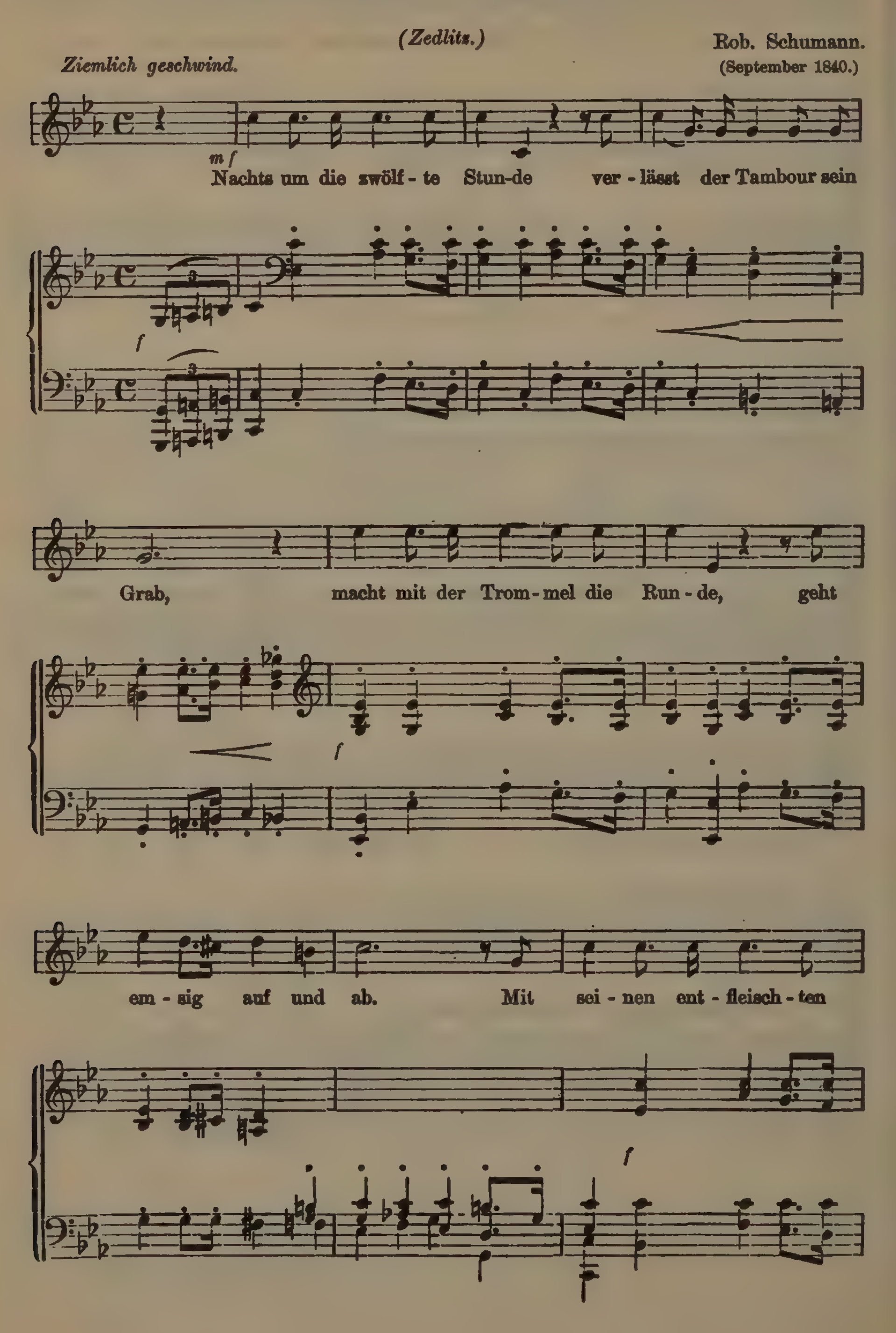

Stein er braust auf rüs - ti - gemRoss feld - ein.
p
Aus den Ber - - gen heraus ins
p
e - - bne Land da sieht er den Schnee sich

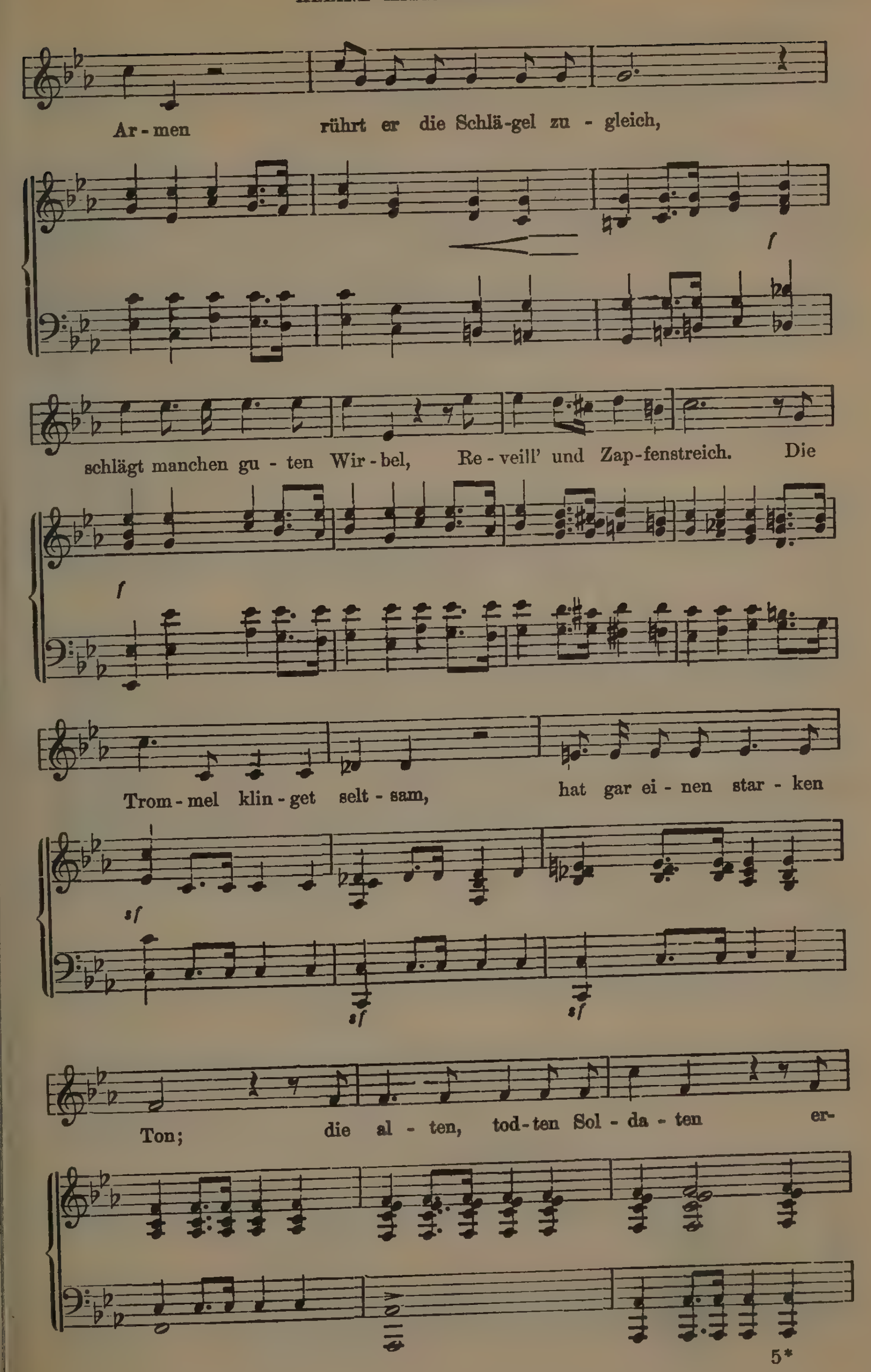

deh - nen wie Sand. Weit hinter ihm schwinden Dorf und
Stadt, der Weg wird e-ben, die Bahn wird glatt, in wei-ter Fläche kein
Bühl noch Haus, die Bäu - - - me gin-gen, die Fel - sen aus.

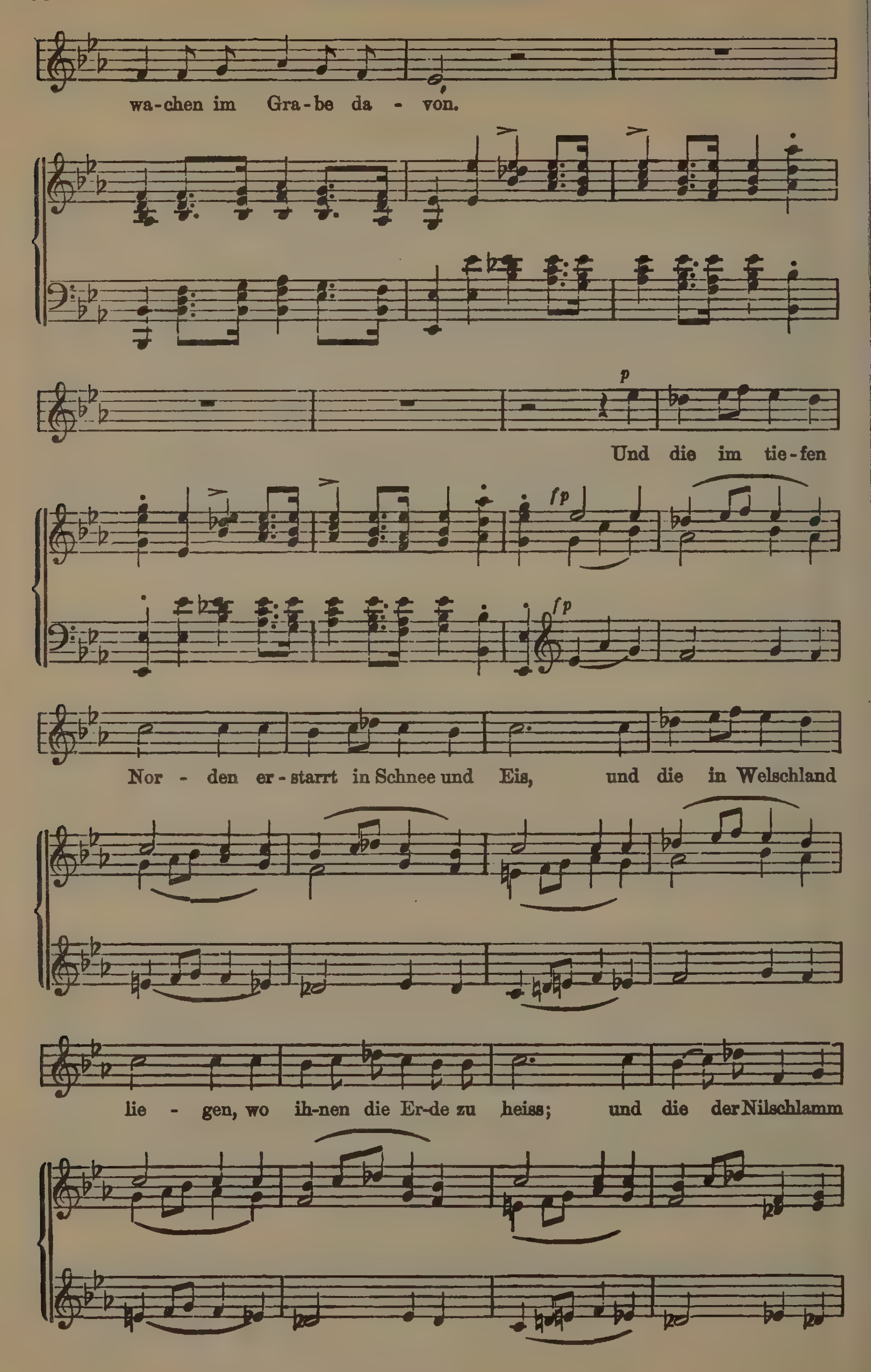
# Die nächtliche Heerschau.

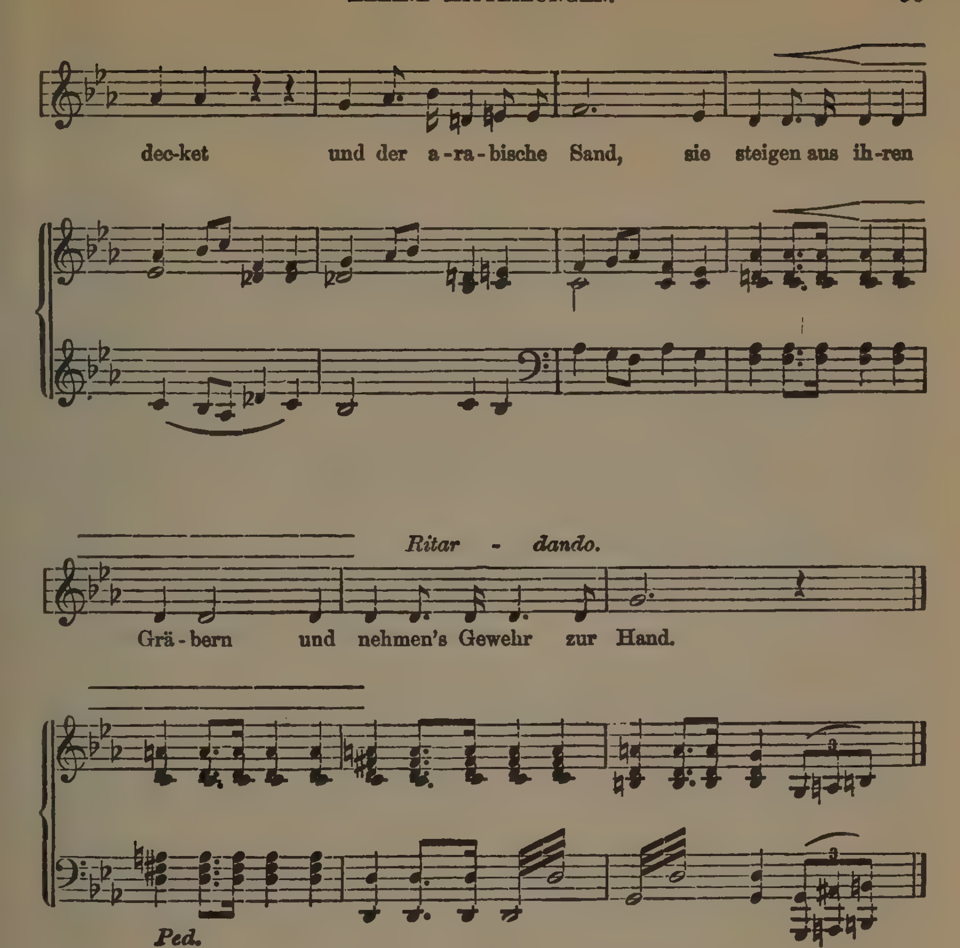
(Zedlitz.)

Rob. Schumann.
(September 1840.)




Ar - men rührt er die Schlä-gel zu - gleich,
f
schlägt manchen gu - ten Wir - bel, Re - veill' und Zap-fenstreich. Die
f
Trom - mel klin - get selt - sam, hat gar ei - nen star - ken
sf
sf
sf
Ton; die al - ten, tod-ten Sol - da - ten er-


wa-chen im Gra-be da - von.
p
Und die im tie-fen
fp
fp
Nor - den er-starrt in Schnee und Eis, und die in Welschland
lie - gen, wo ih-nen die Er-de zu heiss; und die der Nilschlamm


dec-ket und der a-ra-bische Sand, sie steigen aus ih-ren
Ritar - dando.
Grä-bern und nehmen's Gewehr zur Hand.
Ped.

# Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomas-Kantorat 1722/23.

Die ungenauen Urteile älterer Musikhistoriker (v. Winterfeld, J. A. Hiller, Hilgenfeldt) über den Zeitpunkt und die Motivierung der Bewerbung Bachs um das Leipziger Thomas-Kantorat wie die Begründung seines endgültigen Sieges hat erst der grosse Bach-Biograph Philipp Spitta in die richtige Beleuchtung zu setzen gewusst. Er stellt fest, dass Telemann in erster Linie und nach dessen Absage Christoph Graupner für den Posten ins Auge genommen war. Erst nach der Verzichtleistung Graupners trat Bachs Bewerbung in den Vordergrund.

Freilich fehlen auch Spitta für einige interessante Momente dieses Wettbewerbs die nötigen Anhaltspunkte und Beweisstücke. Durch einen glücklichen Zufall ist es gelungen diese aufzudecken, nachdem sie über $1^1/_2$ Jahrhunderte in dem Grossherzoglichen Haus- und Staats-Archiv zu Darmstadt geruht, eingereiht in die Personal-Akten des Landgrafen Ernst Ludwig (1678—1739).

Aus diesen Akten lässt sich feststellen, dass Graupner allerdings vor Bach in den Vordergrund der Konkurrenz trat. Er war schon zwischen dem 18. und dem 28. Dezember des Jahres 1722, als er sich Familienangelegenheiten halber zufällig in Leipzig aufhielt, von dem Rat dieser Stadt aufgefordert worden, sich „auf der Orgel wie auch mit eigenen Kompositionen“ hören zu lassen. Sein Erfolg war so gross, dass der Rat in eigener Person sich am 20. Januar 1723 an den Landgrafen Ernst Ludwig wandte, um die Entlassung Graupners aus den hessischen Diensten zu erwirken. Der Landgraf übte denn auch keinen Zwang aus, bot jedoch Graupner so günstige Bedingungen für ein längeres Verbleiben im Amte, dass dieser sich entschloss, auf die ehrenvolle Leipziger Stellung zu verzichten. Er schrieb am 4. Mai, nachdem der Vertrag von dem Landgrafen am 3. Mai unterzeichnet worden war, an den Leipziger Rat einen längeren, von Dank erfüllten Absagebrief, der besonders bemerkenswert ist, weil er einen aufmunternden Hinweis auf Bach enthält. Dieses Schreiben bot daher wohl nicht die letzte Veranlassung, dass der Rat, nachdem Bach schon am 7. Februar 1723 „seine Probe erfolgreich durchgeführt“, sich nun endgültig für ihn entschied. Graupner hatte mitgeteilt, Bach sei „ein Musicus, ebenso starck auf der Orgel, wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührlich die zugeeignete Function versehen“ werde. Das war am 4. Mai, und am 8. Mai wurde Bach die definitive Ernennung überbracht.

Wilh. Kleefeld.

# Friedrich Grimmer.

Anlässlich des hundertjährigen Todestages *Christian Friedrich Grimmer's* ist es Pflicht der Musikgeschichte auf sein fast vergessenes, künstlerisches Schaffen hinzuweisen und ihm denjenigen Platz in der Kunstgeschichte wieder einzuräumen, von dem er unverdientermassen verdrängt worden ist.

Geboren am 6. Februar 1798 zu Mulda bei Freiberg in Sachsen, bezog er, nach Absolvierung des Freiberger Gymnasiums, 1820 die Universität Leipzig, um Theologie und Philosophie zu studieren. Während seiner Studienzeit scheint er jedoch, ähnlich wie Robert Schumann, mehr der Musik, als den Wissenschaften gelebt zu haben, wenn schon es Grimmer bis zum Doctor phil. brachte. Aber zu einem erfolgreichen Abschluss seines Studiums kam es bei ihm ebensowenig, wie bei jenem. Diese Neigung zur Musik fand Nahrung und Bestärkung in einem Kreise junger Akademiker, dem sich Grimmer in Leipzig angeschlossen hatte. Getragen von einem frisch fröhlichen Idealismus, erfüllt von Jean Paul'schen Ideen, voller Begeisterung für Poesie und Musik suchte dieser Freundschaftsbund, der sich *Eranion* nannte, die einzelnen Mitglieder, zu denen u. a. Th. Fechner, Volkmann, Weisse gehörten, zur geistigen Aktivität zu veranlassen. Manches tief empfundene Gedicht verdankt den hier verbrachten „Weihestunden“ seine Entstehung. Wie sehr sich Grimmer unter den Freunden wohl fühlte, geht aus Gedichten hervor, die er dem Bunde widmete; dieselben offenbaren übrigens kein geringes dichterisches Talent. Aber mehr noch fanden seine musikalischen Improvisationen und sonstigen Vorträge den Beifall der kunstbegeisterten Jünglinge, und es trug die freundliche Aufnahme, welche Grimmer hier als Musiker fand, gewiss wesentlich dazu bei, dass sein Entschluss, der Theologie den Rücken zu kehren, allmählich in ihm reifte. Vielleicht ermunterte auch das Beispiel Carl Loewe's, der ja ebenfalls von der Theologie zur Musik gekommen war. Aber noch zögerte er, den entscheidenden Schritt zu thun, und nahm zunächst eine Hauslehrerstelle in Hanau an. Das Unbefriedigende einer solchen Stellung, der Gedanke für immer seiner Muse entsagen zu sollen, die Sehnsucht nach den Freunden, vor allem aber die Einsicht, dass es nunmehr die höchste Zeit, wenn er seinen Plan, ein Musiker zu werden, überhaupt noch ausführen wollte, das Alles drängte zur Entscheidung. Im Frühjahr 1830 traf er wieder in Leipzig ein. Zwar hatte ein grosser Teil der Freunde, nach erfolgreich beendeten Studien, die Universität verlassen; doch lebte der alte Geist des Eranion ungeschwächt fort in der Tafelrunde, die sich im Hause Alfred Volkmann's, des späteren berühmten Physiologen, zu versammeln pflegte, und Grimmer fand hier dieselbe Liebe und Freundschaft wie vordem. Er wurde der Barde dieses kunstsinnigen Kreises. Nun bricht der Strom der Erfindung, endlich befreit von dem lastenden Druck der Verhältnisse, mächtig aus ihm hervor. Mit dem Beifall der Freunde, wächst auch die Lust am Schaffen. Zwei, drei auch sechs Kompositionen werden auf einem Sitz geschrieben. In anderthalb Jahren sind 139 Lieder fertig, von denen die durch den Druck veröffentlichten auch von der Kritik nicht abfällig beurteilt werden. (Allgem. musik. Zeitung 1831 No. 12.) Mit dem neuen Berufe schien Grimmer also das Richtige getroffen zu haben. Dennoch sahen die Freunde seinem Treiben nicht unbedenklich zu, sie verhehlten sich nicht, dass er auf dem besten Wege war, wieder zu scheitern, wenn er nicht mit Eifer und Ernst daran ginge, gründliche Kompositionsstudien zu treiben. Als er aber hierzu keine An-

stalten machte und fortfuhr, allen grösseren Aufgaben der Kunst aus dem Wege zu gehen, drangen die Freunde ernstlich in ihn und suchten ihm das Aussichtslose seines Thuns begreiflich zu machen. Grimmer musste sich sagen, dass sie Recht hatten, denn ein vergleichender Blick auf die Kompositionsthätigkeit Mendelssohn's oder Chopin's zeigte ihm ja doch nur zu deutlich, wie weit er von den Höhen der Kunst in Wirklichkeit entfernt war. Mit dieser Erkenntnis zerfloss der schöne Traum von Künstlerglück und Künstlerruhm, dem er sich zwei Jahre hindurch so sorglos hingegeben hatte, in ein Nichts zusammen, und die Frage „was nun?“ vor die sich Grimmer abermals gestellt sah, hatte diesmal nur eine Lösung, und die hiess — entsagen. Seiner so jäh abgebrochenen Künstlerlaufbahn setzte er selber ein Grabdenkmal in den *Deutschen Liedern und Balladen* (30 Nummern), die er im Jahre 1832 durch den Druck veröffentlichte. Wie eine Ironie des Schicksals sieht es aus, wenn Grimmer, gerade in dem Augenblicke, wo er von der Kunst Abschied nimmt, durch eine sehr beifällige Kritik der allgemeinen musikalischen Zeitung (1832) ermuntert wird, „auf dem gut betretenen Wege zu verharren, damit er sich immer mehr in der Kunst erstärke.“ Bei diesem frommen Wunsche blieb es jedoch. Mit schwerem Herzen fügte sich der Unglückliche in sein Schicksal, an dem er nicht schuldlos war. Mit Unterstützung seiner Freunde kaufte er sich eine Buchhandlung in Dresden, ein Geschäft, das ihm die Gründung eines eigenen Hausstandes ermöglichte. Die weiteren Schicksale sind schnell erzählt. Zu wenig Geschäftsmann, gab er auch den Buchhandel wieder auf und errichtete 1845 ein Musikinstitut in Dresden. Nachdem er seinen einzigen Sohn und kurz darauf seine Frau begraben hatte, zog er sich mit seinen beiden Töchterchen ganz von der Welt zurück und starb im Frühjahr 1850 in sehr bescheidenen Verhältnissen.

Grimmer hat, abgesehen von einigen 2- und 4händigen Klavierstücken, nur allein die Liedkomposition gepflegt. Der handschriftliche Nachlass weist 185 Nummern auf, von denen nur 50 gedruckt sind. Eine Auswahl von 20 Romanzen und Balladen im Volkston bearbeitete *Robert Franz* und gab sie im Jahre 1877 bei Breitkopf & Härtel neu heraus. Die Bearbeitung betrifft in der Hauptsache die Klavierbegleitungen Grimmer's, die unter der kunstgeübten Hand des Herausgebers unzweifelhaft gewonnen haben.

Die beiden mitgeteilten Originalkompositionen zeigen das Talent Grimmer's von zwei verschiedenen Seiten. Zu der düsteren Romantik der ersten Beilage bildet der ausgelassene Humor der zweiten einen drastischen Gegensatz. Der „Schuss“ scheint dem armen Schneiderlein wirklich in alle Glieder gefahren zu sein. Das Zittern und Beben wird durch das versweis um einen Ton höher rückende Triolenmotiv geradezu plastisch zur Anschauung gebracht. Die Schreckschüsse (in Gestalt der Octavensprünge, die an die Pauken des Scherzos in der Neunten erinnern) vervollständigen das Bild der Seelenangst dieses Schneiderhelden. An die geniale Conception dieses reizenden Kabinettstückchens reichen die Kompositionen desselben Goethe'schen Textes von Zelter und Reichardt auch nicht im Entferntesten heran.

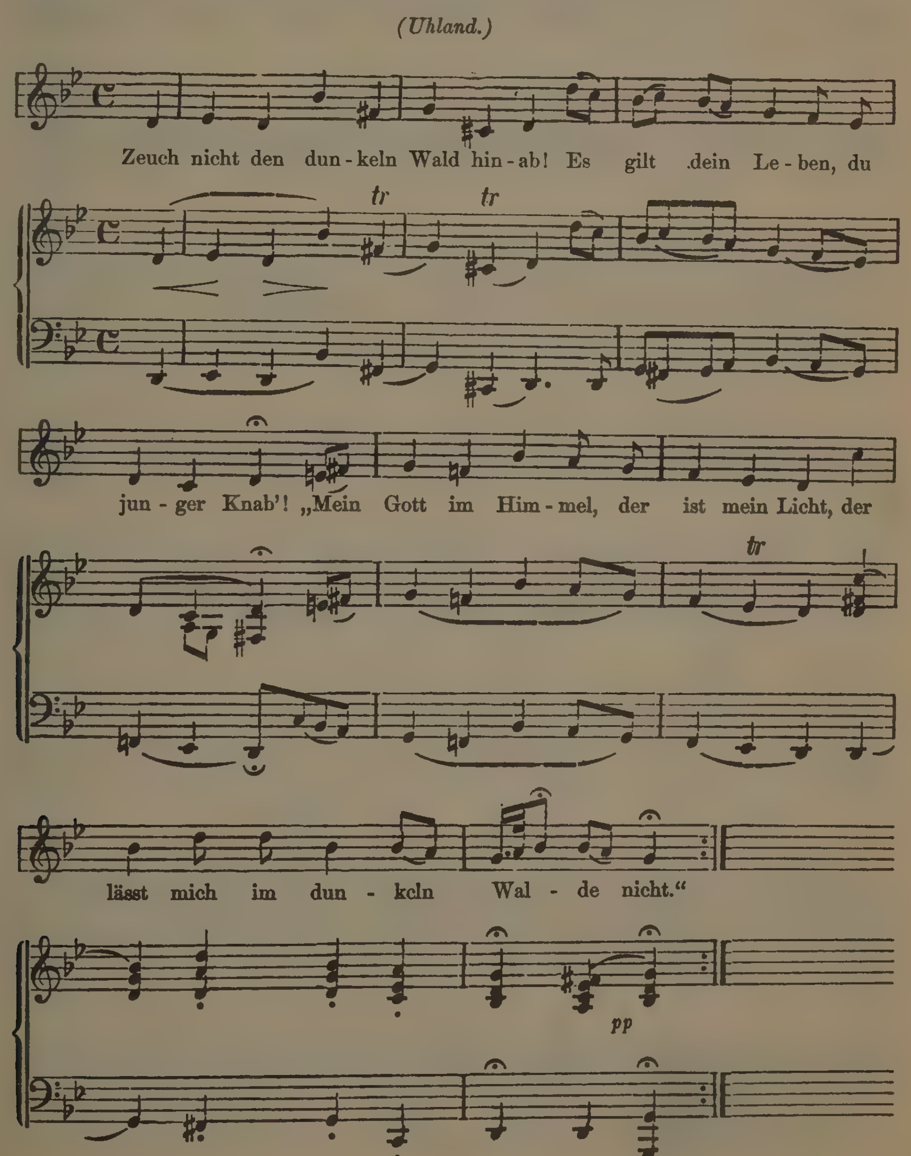
Angesichts solcher echten Liederperlen, deren der handschriftliche Nachlass noch eine ganze Reihe enthält, ist es beklagenswert, dass hier ein Talent zu Grunde gegangen ist, von dem die Kunst noch viel hätte erwarten können. Auffallend ist die merkwürdige Geistesverwandtschaft, welche zwischen der Grimmer'schen Muse und der Robert Schumann's besteht; sie beruht auf demselben feinen Dichterverständnis, mit welchem beide den Kern der Dichtungen erfassen und von hier aus ganz subjectiv den poetischen Stimmungsgehalt in Tönen nachdichten. Hieraus entstehen Ähnlichkeiten in der Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel, die geradezu frappieren. Auch die Art, wie Grimmer das begleitende Klavier an der musikalischen Ausdeutung des Textes sich beteiligen lässt, weist wie mit Fingern auf Schumann hin. Hätte sein technisches Können mit seinem Wollen gleichen Schritt gehalten, so hätte Grimmer einer unserer bedeutendsten Liederkomponisten werden

können. Auf einem Gebiete aber werden wir ihm eine unbedingte Meisterschaft zuerkennen müssen, auf dem Gebiete des Volks- und einfachen Strophenliedes. In diesem engen Rahmen hat Grimmer Gattungsmuster geschaffen. Hier stört die mangelhafte musikalische Ausbildung den Flug seiner Fantasie weniger, hier reicht auch seine Kraft aus zur musikalischen Gestaltung Dessen, was sein Geist erschaute. Und da dieser auf die tiefsten Tiefen der Dichtungen gerichtet war, so entstanden hier Tonpoesien, in denen sich, wie Robert Franz sagt, (Signale 1892, No. 68) die Natur selbst offenbart zu haben scheint.

Rudolf Schwartz.

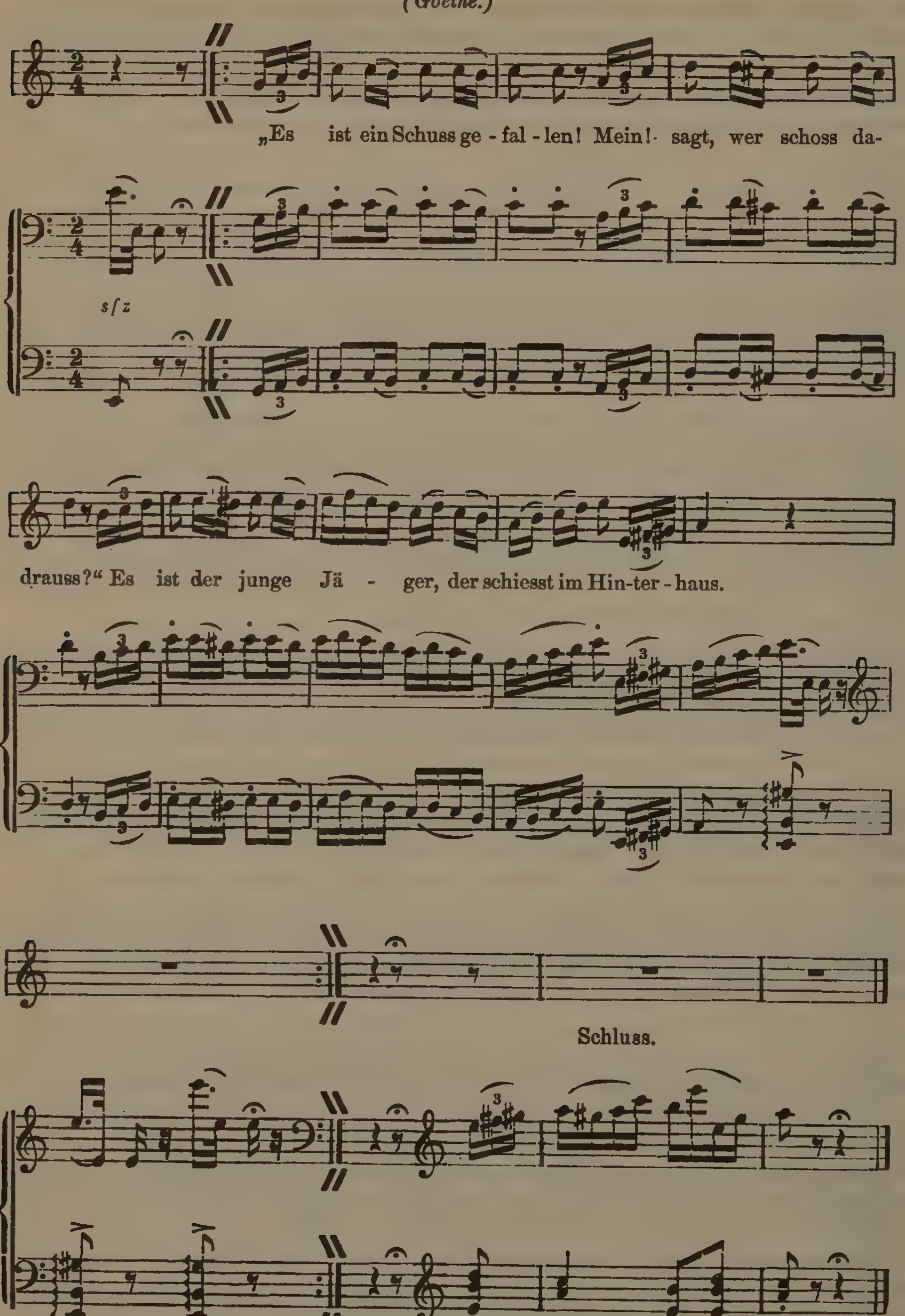
## Des Knaben Tod.

*(Uhland.)*



## Schneider-Courage.

*(Goethe.)*



# Die älteste Singweise
# zu Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland".

Unter den im Jahn-Museum zu Freyburg a. U. befindlichen Autographen des Vaters unseres Turnwesens befindet sich ein vom 30. Nov. 1846 datierter Brief, der für die Geschichte der musikalischen Bearbeitung des patriotischen Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland?" von besonderem Interesse ist. Die hierauf bezügliche Mitteilung Jahns lautet: „Das dritte Bataillon Lützow, was ich errichtet und geführt — das jetzige Füsilir-Bataillon vom 25ten Linien-Infanterie Regiment — hatte zuerst von allen Truppen ein[en] Singerchor. Zelter hatte für mich Arndts: „Was ist des Deutschen Vaterland" gesetzt. Es wäre wohl zu wünschen, dass im T[urner-]Liederbuche, neben der jetzt üblichen Reichardt'schen auch die ältere [Melodie] von Zelter beibehalten werde. Schon der Geschichte wegen, und weil man das Lied so in den Kriegsjahren gesungen."

Bisher ist dieser Wunsch unerfüllt geblieben. Die Singweise ist vergessen und sogar von Spezialforschern, wie Hoffmann von Fallersleben, Erk und Böhme, völlig übersehen worden. In den soeben (London 1898) unter dem Titel „Stories of famous Songs" erschienenen Studien von Fitz-Gerald fehlt sogar jedwede Angabe über die musikalische Behandlung des Liedes überhaupt! Als älteste Komposition wird durchweg die des damaligen Jenenser Studenten der Theologie, Johannes Cotta, angeführt. Während diese aber erst zu Anfang des Jahres 1815 entstand, war die nach Jahns Angabe von Zelter gesetzte Weise schon seit Ostern 1813 mittelst Notenstich veröffentlicht und verbreitet worden. Auf einer politischen Agitationsreise, die der Turnvater 1813 durch Westfalen unternahm, kam der Text des Liedes in grossen Mengen zur Verteilung, indess die Melodie von einem sangeskundigen Begleiter Jahns, Eduard Dürre, dem Volke überall vorgesungen wurde.*) Diese erste musikalische Fassung des Liedes scheint, trotz aller Mühen um ihre Verbreitung, doch nur geringe nachhaltige Aufnahme gefunden zu haben; denn, als Cottas Weise kaum zwei Jahre nachher aufkam und bald zu grosser Popularität gelangte, war sie schon fast in Vergessenheit geraten. Mag nun auch ein weiterer Anteil an dem Verschwinden der älteren Melodie in der Dürftigkeit ihres musikalischen Ausdrucks zu suchen sein, so wird man doch auch den Einfluss der vielgesungenen Komposition Gustav Reichardts, die 1828**) für Männerchor gesetzt als Opus 7 (No. 3) bei Fr. Laue in Berlin erschien, in Rechnung ziehen müssen.

---

*) Siehe Anmerkung auf S. 392 des ersten Bandes von C. Euler, Friedrich Ludwig Jahns Werke, Hof 1884; desgl. C. Euler, Friedrich Ludwig Jahn, sein Leben und Wirken, Stuttgart 1881, S. 317.

**) Nicht 1825 oder 1826 nach des Autors eigner irrtümlicher Angabe. Vergl. Whistling, Ergänzungsband zum Handbuche der musikal. Literatur, Leipzig 1829, S. 1282.

Das verlorene Lied wieder aufzusuchen und weiteren Kreisen bekannt zu machen regte, soweit nachweisbar, nächst Jahn zuerst Otto Elben an und zwar durch Publikation des Jahn'schen Briefes in der ersten 1855 veröffentlichten Auflage seines Werkes „Der volksthümliche deutsche Männergesang" (Seite 31). In der Folgezeit muss aber der Verfasser jede Hoffnung nach Auffindung des Liedes aufgegeben haben; denn beim abermaligen Abdruck des Briefes in der zweiten 1887 erschienenen Ausgabe desselben Buches (Seite 26) fügt er in Parenthese die Bemerkung hinzu: „Ohne Zweifel eine Verwechslung mit der von dem Jenaer Studenten Cotta geschaffenen Weise. Dass Zelter das Lied komponiert habe, ist nicht bekannt." Darnach mussten also alle ferneren Nachforschungen ergebnislos erscheinen. Einen weiteren Anstoss zur Eruierung der verlorenen Melodie lieferte endlich noch eine mit Chiffre L. unterzeichnete Umfrage in der „Sängerhalle" vom Jahre 1885 (Seite 99), die aber gleichfalls ohne Erfolg blieb.

Nachfolgend sei nun die älteste Weise des Liedes, wie sie in den Freiheitskriegen gesungen, mitgeteilt. Sie findet sich als Nummer 1 der Musikbeilage zu Jahns erster (und einziger) Sammlung patriotischer Lieder unter dem Titel: „Deutsche Wehrlieder für das Königlich Preussische Frey-Corps herausgegeben. 1. Sammlung, [Berlin,] Ostern 1813." *) Dichtung und Musik, je zwölf Gesänge enthaltend, erschienen getrennt, doch mit gleichem Titel; Erstere im 8° Format, die Musikbeilage in quer 4°. Am Schluss des Vorworts zum Textbuche unterzeichnet sich Jahn mit vollem Namen und fügt nach dem Inhaltsverzeichnisse die Notiz hinzu: „Die Weisen der Lieder, von *Zelter, Reichardt* und *Flemming* gesetzt, sind in einem besondern Heft enthalten." Während nun im Textbuche jeder einzelne Verfasser namhaft gemacht wird, ist dies in der Musikbeilage nicht überall geschehen. Bei der ersten, zweiten und zehnten Melodie sind die Komponisten nicht genannt, also leider auch nicht bei dem die Sammlung eröffnenden Arndt'schen Liede.**) Für die Autorschaft Zelters, ausser dem Jahn'schen Briefe, noch ein weiteres Dokument ausfindig zu machen, ist mir trotz umfangreicher Bemühungen nicht gelungen. Die in der Bibliothek der Berliner Singakademie befindlichen handschriftlichen Musikstücke der „älteren Liedertafel", für die Zelter eine grosse Menge vierstimmiger Männerchöre geschrieben, sowie der dort aufbewahrte Teil der musikliterarischen Hinterlassenschaft Zelters lieferten für unsere Untersuchung keinen Beleg. Ebenso erfolglos war auch eine Anfrage bei dem verdienstvollen Biographen und Enkel Zelters, Herrn Geh. Medizinalrat Dr. Wilh. Rintel in Berlin. Obwohl nun zu der Angabe Jahns eine anderweitige Bestätigung nicht vorzuliegen scheint, so hat dennoch die Annahme der Zelter'schen Verfasserschaft grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Dass Jahn sich geirrt habe, ist schon nach der oben angeführten Bemerkung am Ende des Vorberichts zum Textbuche kaum anzunehmen. Erwägt man dazu noch die auffallende Ähnlichkeit, die der melodische Aufbau des Liedes mit demjenigen Zelter'scher Setzart gemeinsam hat — der Anfang erinnert stark an das Lied „Ich hab mein Sach auf nichts gestellt" ***) — so wird man kaum mehr die Autorschaft Zelters anzweifeln können.

Emil Vogel.

---

*) Das einzige mir bekannt gewordene Exemplar dieser Sammlung befindet sich in der Bibliothek der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Es stammt aus dem dort aufbewahrten literarischen Nachlasse Ludwig Erks.

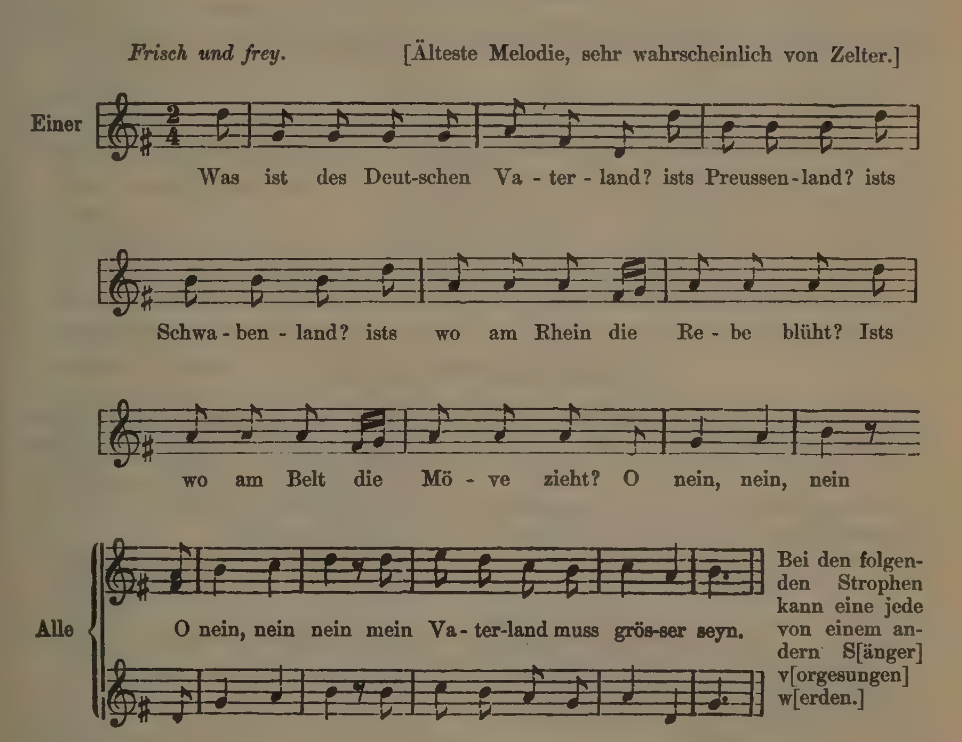
**) Die Gesänge No. 3, 6 und 11 sind mit *Zelter* bezeichnet, No. 5, 7, 8 und 9 mit *Flemming*, No. 4 mit *Reichardt*.

***) Siehe Zelters „Sämmtl. Lieder, Balladen, Romanzen" (Berlin, A. M. Schlesinger), Heft 2, No. 5.

# Des Deutschen Vaterland

von

Ernst Moritz Arndt.



# VERZEICHNIS

der

# im Jahre 1897 erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluss der Neuauflagen und Übersetzungen.

Von

**Emil Vogel.**

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

## Lexika und Verzeichnisse.

**Baptie, D.** Musicians of all times. New cheaper ed. New York, Scribner. — 12°, 173 S. 60 c.

**(Becker, Albert.)** Systematisches Verzeichnis der Werke v. Alb. Becker. (Separatabdruck der „Sängerhalle".) Leipzig, C. F. W. Siegel. — 8°.

**Blume, Clem. u. Guido M. Dreves.** Analecta hymnica medii aevi. (XXVII: Hymnodia gotica. Die mozarab. Hymnen des alt-span. Ritus.) Leipzig, Reisland. — 8°, 296 S. ℳ 9.

**(Borriero & Cia.)** Musica sacra. Catalogo semestrale dello stab. mus. Borriero & Cia. Giugno 1897. Torino, Borriero.

**(Brahms, Joh.*)** Thematisches Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Berlin, Simrock. — 8°, 175 S. ℳ 15.

**(Brahms, Joh.*)** Vollständiges Verzeichniss sämmtlicher Werke u. sämmtlicher Arrangements der Werke von Joh. Brahms. Berlin, Simrock. — 8°, 31 S. ℳ 0,20.

**Breslauer, Emil.** Der Fortschritt. Führer durch d. Clavierunterrichts-Litteratur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°, 77 S. ℳ 1.

**Brown, James D. and Stephen S. Stratton.** British Musical Biography. Birmingham, S. S. Stratton. — 8°, 463 S. 10 s. 6 d.

**Bühnen-Spielplan,** Deutscher —. s. Theater-Programm-Austausch.

**Catalogue-Album** des opéras-comiques et opérettes en un acte pour jeunes filles . . . et publications musicales d'A. Hennuyer. Paris, Hennuyer. — 16°, 80 S. fr. 1.

**Catalogue** de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1897. Section française, Comité 12: Instruments de musique. Art musical. Paris, impr. nationale. — 8°, 7 S.

**Catalogue** illustré de l'Exposition internationale de Bruxelles (beaux-arts). Paris, Bernard et Co. — 8°, 72 S.

**Challier, Ernst*.** Doppel-Handbuch der Gesangs- u. Clavierlitteratur. 5. Nachtrag. Giessen, Challier. — 8°, (S. 153—160.) ℳ 0,75.

**Challier, Ernst*.** Katalog der Gelegenheits-Musik. Giessen, Challier. — 4°, 182 S. ℳ 10.

**Challier, Ernst*.** Special-Handbuch. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtl. gemischter Potpourris . . . melodram. Werke . . ., 4. Nachtrag. Giessen, Challier. — 8°. (S. 71—85.) ℳ 0,90.

**Challier, Ernst*.** Verzeichniss sämmtl. komischer Duette u. Terzette. 5. Nachtrag. Giessen, Challier. — 8°. (S. 151—181.) ℳ 1,35.

**Clément, Félix** et **P. Larousse.** Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras. Revu et mis à jour par Arthur Pougin. Paris, libr. Larousse. — 8°, XVI et 1196 S. fr. 20.

**(Cocks & Co., Robert.)** A book of Song-Words selected from the catalogue of Messrs. Rob. Cocks & Co. London, Cocks. — 8°, 6 d.

**(Cocks & Co., Robert.)** Professors' descriptive list of songs, cantatas, operettas, duets, trios, partsongs, methods, studies etc. London, Cocks. — 8°.

**Couplets-Katalog,** Erster —, . . . nach den Textanfängen geordnet. Leipzig, Siegismund & Volkening. — 8°. ℳ 0,60.

**Donizetti**-Kataloge s. Biographien u. Monographien: Donizetti.

**Duette** u. Terzette, ernste u. komische. Nach Titeln geordnet u. m. den Textanfängen versehen. Leipzig, Siegismund & Volkening. — 8°, 32 S. ℳ 0,60.

**Ehrensberger, Hugo*.** Libri liturgici bibliothecae apostolicae Vaticanae. Freiburg i. B., Herder. — 8°, XII, 591 S. ℳ 25.

**d'Esterre-Keeling, Eleonore.** The Music of the Poets, a musician's birthday book. 2 d. rev. ed. London, Scott. — 4°, 368 S. s. 6.

**Exposition** internationale de Bruxelles 1897 . . . s. Catalogue de l'Exposition; Catalogue illustré; Gaston Serpette.

**(Fiscowich, Florencio*.)** El Teatro. Coleccion de obras dramaticas y liricas. (Obras musicales). Madrid, Fiscowich. — 8°, 200 S.

**Fritzsch, Willibald*.** Inhalts-Verzeichniss der Jahrgänge I—XXV (1870—1894) des „Musikalischen Wochenblattes". Leipzig, E. W. Fritzsch. — 4°, 168 S. ℳ 6.

**Fuchs, Julius*.** Kritik der Tonwerke. Bd. I: Die Komponisten von Bach bis zur Gegenwart. Leipzig, Hofmeister in Komm. — 8°, 8 ungez. S. + CLII + 400 S. ℳ 6.

**Führer** d. d. leichtausführbare kath. Kirchenmusik. Regensburg, Bössenecker. — 8°, 62 S. ℳ 0,40.

**(Glinka, M. J.)** Katalog des Glinka-Museums s. Biographien u. Monographien: Glinka.

**(Grieg, Edvard*.)** Katalog der Compositionen von Edvard Grieg. Leipzig, Peters (1898). — 8°, 43 S. ℳ 0,50.

**Guarinoni, Eugenio de'** —* Indice generale dell' Archivio Musicale Noseda. [In der Bibliothek des Mailänder Conservatoriums befindlich.] Milano, stab. tip. Reggiani. — 8°, XIV + 420 S.

**Hacker, Al.** Verzeichnis von Choralbüchern u. kirchl. Kompositionen f. einfache Landchöre. Kleinaitingen (Post Bobingen), Selbstverlag. — 8°, 8 S. ℳ 0,20.

**(Hofmeister, Fr.*)** Verzeichniss der im J. 1896 ersch. Musikalien. 45. Jahrg. Leipzig, Hofmeister. — 8°, CLXXIX + 514 S. ℳ 22.

**(Hug & Co.*)** Verlags-Katalog von Gebrüder Hug & Co. in Leipzig. Leipzig, Hug. — 8°, 183 S.

**(Jurgenson, P.)** Catalogue complet des éditions P. Jurgenson. Moscau, Neglinnaja No. 10. — 8°, 260 + 38 + 22 + 24 + 4 S.

**Keeling,** Eleon. s. Esterre.

**Konzert-Handbuch*.** Lager deutschen u. ausländ. Verlages. I: Orchestermusik. II: Gesangsmusik m. Orchester. III: Chorwerke ohne Begleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°, 131 + 147 + 148 S. 8°.

**Kuhn, Fr.*** Beschreibendes Verzeichnis der alten Musikalien, Handschriften u. Druckwerke d. kgl. Gymnasiums zu Brieg. (Beilage zu den Monatsh. f. Musikgesch.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 98 S.

**Lyon & Healy's*** Catalogue of their Collection of rare old Violins: 1896—97. To which is added a historical sketch of the Violin and its Master Makers, also a List of Choice Music for Violin arranged as Solos, Duets, Trios, Quartettes, etc. Chicago, the Lakeside Press (1896). — 4°, 272 S.

**(Mantuani, Jos.*)** Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in bibl. Palatina Vindobonensi asservatorum. Edidit acad. caes. Vindobon. Vol. IX (Codicum musicorum pars I.) Cod. 15501—17500. Vindobonae, Gerold. — 8°, X + 421 S. ℳ 9.

**Musik-Katalog*.** Gesammelte Verlags-Kataloge d. deutschen Musikalienhandels. I. II. Ergänzungs-Band. Leipzig, Verl. d. Vereins d. d. Musikalienhändler. — 2 Bde. 8°.

**Orrù, G.** Piccolo dizionario biografico dei musicisti che hanno fatto parte delle orchestre e bande di Cagliari dall' anno 1830 al 97. 2a ed. Firenze, Passeri. — 8°, 186 S.

**Parlow, Edm.** Führer durch d. Gesang-Litteratur. Berlin, Simrock. — 16°, 47 S. ℳ 1,50.

**Pedrell, Felipe*.** Diccionario biogr. y bibliogr. de Músicos y Escritores de Música españ., portug. é hisp.-amer. antiguos y modernos. Tomo I. Barcelona, Berdos. — 8°.

**Preobrajensky, A** Lexikon des russischen Kirchengesanges. (Russ. Text.) Bachmut (Gouvern. Jekaterinoslaw). — 12°, 192 S. 1 Rub.

**Preobrajensky, A.** Verzeichnis der Bücher, Broschüren u. Aufsätze in Zeitschriften üb. d. Kirchengesang (1793—1896). (Russischer Text.) Jekaterinoslaw, Selbstverlag. — 12°, 26 S. 25 kop.

**(Rieter-Biedermann.*)** Katalog des Musikalien-Verlages von J. Rieter-Biedermann in Leipzig. Vollständig bis Ende 1896. (Leipzig 1897.) — 8°, 160 + 125 S.

**Rückblick,** Statistischer — auf d. kgl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel u. Wiesbaden f. d. J. 1896. Berlin, Mittler. — 8°, 49 S. ℳ 1,25.

**(Saint-Saëns, Cam.)** Catalogue général et thématique de ses oeuvres. Paris, Durand. — 8°, fr. 12.

**Schroeder, C.** Guide thrugh Violin and Viola Literature. London, Augener. — 8°. s. 4.

**Schubert-Ausstellung,** Katalog der — s. Biographien u. Monographien: Schubert.

**Serpette, Gaston.** Exposition internationale de Bruxelles 1897. Rapport sur les opérations du jury No. 26 (Instruments de musique et art musical). Bruxelles-Anvers, Katto. — 8°, 47 S. fr. 1.

**Soullier, C.** Dictionnaire de musique complet. Paris, Leduc. 8°, 126 S.

**Spitzner, Arno.** Wegweiser für die musikal. Welt. Leipzig, Spitzner. — kl. 8°, 200 S.

**Tabulae** codicum s. Mantuani.

**Theater-Programm-Austausch*.** Deutscher Bühnen-Spielplan 1896/97. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 848 S. ℳ 7.

**(Tschaïkowsky, P.*)** Catalogue thématique des oeuvres de P. Tschaïkowsky. Rédigé par P. Jurgenson. Moskau, Jurgenson. — 8°, 168 S. 4 Rb.

**Welt-Musik-Handels-Adressbuch.** 1897—98. Frank D. Abbott and C. A. Daniell, Editors and Compilers. Chicago, The Presto Co. (324 Dearborn St.) — 8°, 688 gez. S. ℳ 10,50.

**Wit, Paul de —.** Welt-Adressbuch der gesammten Musikinstrumenten-Industrie. [5. Aufl.] Leipzig, P. de Wit. — 8°, VIII + 144 + IV + 630 S. ℳ 20.

## Periodische Schriften.

**An dieser Stelle werden nur die jährlich einmal erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für alle übrigen vergleiche man die Jahrgänge II, S. 62 ff. u. III, S. 77 ff.**

**Action** artistique, revue littéraire, organe hebdomadaire des théâtres et concerts. 1re année. (No. 1: 24 avril 1897.) Paris, impr. Rigaux (83, rue du Faubourg-Saint-Denis). — 4°, fr. 10.

**Alger-Théâtre,** paraissant les jours de spectacle. 1re année (No. 1: 12 octobre 1897). Alger, Imprimerie express (3, rue Jenina). — 4°.

**Almanach** der österr. Musik- u. Theaterzeitung in Wien. Red. v. B. Lvovsky. Wien I, Krugerg. 8. — 8°, 60 S. ℳ 3.

**Almanach** des Spectacles . . . Année 1896. [Publié par] Albert Soubis. Paris, Flammarion. — 32°, 148 S. fr. 5.

**Amateur** musical, paraissant le 15 de chaque mois. 1re année (No. 1: Nov. 1897). Chaumont, impr. Cavaniol. — 4°, fr. 7.

Les **Annales** du théâtre et de la musique. 22me Vol. (Année 1896.) Dir.: Ed. Noël et Edm. Stoullig. Paris, Ollendorf. — 16°, fr. 3,50.

**Annuaire*** des Artistes et de l'Enseignement dramatique et musical et des Sociétés orphéoniques de France & de l'Étranger. 11me Année: 1897. Dir.: Émile Risacher. Paris, rue Montmatre 167. — 8°, 1038 S. fr. 7.

**Annuaire** de l'Association des artistes musiciens pour 1897. (54e année.) Paris, rue Bérgère 11. — 8°, 136 S.

**Annuaire** 1897 du Cercle de la critique musicale et dramatique. Paris, impr. Balitout. — 16°, 23 S.

L'**Annuaire** du Conservatoire royale de musique de Bruxelles. 19e vol. 1896. Gand, Hoste (Bruxelles, Ramlot). — 8°.

**Annuaire** du Conservatoire de musique de Lille pour 1897. Lille, impr. Danel. — 8°, 18 S.

**Annuaire*** de la Musique pour 1897, publié par Baudouin — La Londre. Paris, le Journal Musical (11, rue de la Pépinière). — 8°. XLVIII + 75 S. fr. 10.

**Annuaire** de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. T. 4, 3e fasc. (1896—1897). Paris, imprim. Morris (rue Hippolyte-Lebas). — 8°, S. 411—596.

**Annuario** della R. Accademia di Santa Cecilia. Vol. I: 1895—96. Roma, tip. della Pace. — 8°.

**Annuario** dell'arte lirica e coreografica italiana 1897—98. Red.: G. A. Lombardo. Milano, de Marchi. — 8°, 318 S. L. 6.

**Annuario** del R. Conservatorio di musica di Milano. Anno XIV (1895—96). Milano, tipogr. Enr. Reggiani. — 8°.

L'**Art** au théâtre (2e année, 1896); par Catulle Mendès. Paris, Fasquelle. — 16°, 500 S. fr. 3.50.

**Aurore** musicale, revue mensuelle. 1re année: 1897 (No. 1: 15 janv. 1897). Marseille, impr. Moullot (3a rue de l'Academie). — 4°, fr. 3.

L'**Avenir** Musical, moniteur (mens.) de l'école Galin-Paris-Chevé. Red. Amand Chevé. 31e année: 1897. Paris, 36 rue Vivienne. — kl. Fol. fr. 3,50.

**Ba-ta-clan**, piccola rivista dei cafféconcerti, spettacoli di operette, concerti . . . Anno I (No. 1: 10 gennaio 1897). Torino, tip. M. Artale. — Esce due volte il mese. L. 5.

**Bericht** des kgl. Conservatoriums f. Musik (u. Theater) zu Dresden üb. d. 41. Studienjahr 1896/97. (Enth. u. A. „Ganze u. halbe Tonstufen“ v. W. Rischbieter.) Dresden, Warnatz & Lehmann. — 8°.

**Bibliographie*** musicale. Catalogue annuel de la musique et des ouvrages techniques publiés en France, en 1896 . . . rédigé par Baudouin-La-Londre. Paris, Le Journal musical. — 4°, 92 S. fr. 5.

La **Bohème**, giornale artistico . . . Anno 1 (No. 1: 20 giugno 1897). Napoli, tip. Bifulco (via Teatro Nuovo 2). — 4°, bimens. L. 6.

**Bühnen-Spielplan**, Deutscher — s. Lexika und Verzeichnisse: Theater-Programm-Austausch.

**Bulletin** officiel de la fédération mus. de France. Bourges. — 8°.

**Correspondenzblatt** des ev. Kirchengesangvereins f. Deutschland. Red.: H. Sonne. 11. Jahrg. 1897. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. ℳ 2.

Il **Corriere** artistico, teatrale . . . Anno 1 (No. 1: 8 sett. 1897). Messina, tip. Economica (via Fata Morgana 63). kl. Fol. L. 5.

**Directory**, The musical —, annual & almanck for 1897. 45th annual issue. London, Rudall-Carte & Co. — 8°, s. 4.

**Directory**, Reeves' Musical — of Great Britain and Ireland for 1897. London, Reeves. — 8°, 360 S. 3 s. 6 d.

Petit **Echo** musical illustré, par. le 1er dimanche de chaque mois. No. 1: 7 févr. 1897. Cébazat (Puy-de-Dôme), imprim. Canet. — 8°, fr. 2.

**Eco** del teatro Regio di Torino, a cura di L. A. Villanis. Anno I, no 1: 26 gennaio 1897. Torino, via Manzoni 2. — 4°, L. 6 per 24 num.

**Falstaff-Programma**, periodico settimanale, artistico, letterario. Anno I (No. 1: 7 novembre 1897). Dir.: Vertullio M. Imparato. Napoli, Zomack. — 8° obl. L. 8.

La **Fédération** artistique. Journal hebd. Dir.: Alph. Van Ryn. 25e année: 1897-1898. Bruxelles, 143 rue de la Loi. — 4°. fr. 18.

**Germinal**, periodico settimanale, artistico letterario. Anno I (No. 1: 21 novembre 1897). Ferrara, tip. Sociale. — 4°. L. 5.

Per l'**Ideale**, periodico bimensile d'arte drammatica ed operette. Anno I (No. 1: 15 febbraio): 1897. Dir.: E. R. Brizzi. Milano, via Berchet. — 4°, L. 5.

L'**Insegnante** di Musica. Vol. I: 1897. Roma, J. Nazari. — 8°, L. 10.

**Iride**, rivista letteraria, artistica, teatrale. (Period. bimensile.) Anno I (No. 1: 25 gennaio): 1897. Dir.: Gius. Conrado. Genova, via Assarotti 13. — 4°, L. 4.

**Jahrbuch**,* Kirchenmusikalisches. 1897. 12. Jahrg. Hrsg. v. Dr. F. X. Haberl. Regensburg, Pustet. — 8°, S. 29—72 u. 141 S. ℳ 2,60.

**Jahrbuch*** der Musikbibliothek Peters f. 1896. 3. Jahrg. Hrsg. v. Emil Vogel. Leipzig, Peters. — 8°, 102 S. ℳ 3.

**Jahrbuch** des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Hrsg. f. Neujahr 1897 v. Ferd. Hirt. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) — 8°, 84 S. ℳ 1,60.

**Jahresbericht**, 16., der internation. Stiftung: Mozarteum in Salzburg. 1896. Verf. . . . v. Joh. Ev. Engl. Salzburg, Kerber. — 8°, 61 S. ℳ 1,40.

**Journal** des musiciens, organe spécial des orphéons et des fanfares. No. 1: 12 juin 1897. Paris, 228 rue Saint-Denis. — Fol. Un num. 10 c.

**Journal**, Le nouveau —, organe des artistes lyriques, hebd. Réd.: Henry Moreau. 4e année: 1897. Paris, 31 Boulev. du Temple. — fr. 10.

Die **Kammermusik**. 1. Jahrg. 1897. (No. 1: 1. April 1897.) Red.: A. Eccarius-Sieber. Heilbronn, Schmidt. — Fol. ℳ 6. 12 Nrn.)

Der **Kunstfreund** an der Saar. Organ z. Hebg. u. Förderg. des Sinnes f. Kunst, Musik, Litteratur u. Kunstgewerbe. Theater-Zeitg. 1. Jahrg.: Novbr. 1897—Novbr. 1898. Saarbrücken, Hecker. — 4°. 52 No. ℳ 4.

Der **Kunstgesang**. 1. Jahrg.: 1897. (No. 1: 2. Jan.) Herausgeber: L. Schultze-Strelitz. Leipzig, Karl Fritzsche. — 8°. ℳ 8.

**Life**, The World's musical —. Vol. 1: 1897. London.

Il **Menestrello**, letterario, artistico, teatrale . . . Anno 1 (No. 1: 30 giugno 1897). Dir.: E. Jovinelli. Napoli, stab. tip. Gennaro e Morano (via S. Sebastiano 47). — 8°. Cent. 25 il num.

Die **Militärmusik**. Herausgeber: Theod. Kewitsch. (No. 1: 20. Nov. 1897.) Berlin, Arends & Mossner. — Fol. 52 Nummern ℳ 6.

**Mondo** dell' arte, periodico settimanale, artistico, letterario, teatrale. Anno 1, no 1: 3—4 luglio 1897. Venetia, stab. tip. G. Draghi. — Fol. L. 3.

**Music Trade Directory**, International — published by the Presto Company. Chicago, 324 Dearborn Street. — 8°.

**Musicien**, Le petit — (bi-mens.) Dir.: W. Salabert. 1re année, No. 1: 15 mars 1897. Paris, 8 rue de Choiseul. — Fol. fr. 3,50.

The **Musician**. Vol. 1 (No. 3: May 26, 1897. Red.: Robin Grey. London, 187b Piccadilly. — Fol.

**Musiker-Kalender**,* Allgemeiner Deutscher — für 1898. 20. Jahrg. Berlin, Raabe & Plothow. — 2 vol. kl. 8°, XVI + 448 + 64 S. ℳ 2.

**Musiker-Kalender**,* Max Hesse's Deutscher — f. d. Jahr 1898. 13. Jahrg. Leipzig, Hesse. — kl. 8°, 504 + 56 S. ℳ 1,50.

**Neujahrsblatt** (85.) d. allgem. Musikgesellschaft in Zürich auf d. J. 1897. (A. Niggli: Karl Loewe.) Zürich, Fäsi & Beer. — 4°, 31 S. ℳ 3.

**Note** artistique, journal hebdomadaire de critique des concerts, des théâtres et des music-halls. 1re année (No. 1: 4 septembre 1897). Tours, impr. Debenay-Lafond. (Paris, 59 passage Brady.) — 4°, un numéro 20 cent.

Il **Palcoscenico**, giornale artistico-letterario-teatrale. Dir.: L. Broglio. Milano, via S. Raffaele 3. — 4°. L. 25. (Esce 3 volte ogni mese.)

**Parsifal**. A magazine of lovers of Music, Art, and Litterature. Edited by Friedrich Erckmann. Vol. 1: 1897. Aberdeen, 19 Albyn Place. — 8°. Erscheint in zwanglosen Heften, à 2 d.

The **Presto.** Year-Book Issue of 1896—97. Chicago, The Presto Co. 324 Dearborn St. — Fol. 176 S. 25 cents.

**Programm-Buch** der Sinfonie-Concerte der kgl. musikal. Kapelle. Hrsg. v. Friedr. Brandes. Winter 1897/98. Dresden, Meinhold. — 8°, à No. ℳ 0,25.

**Programmes** illustrés des théâtres . . . par Ernest Maindron . . . une livraison par mois. Paris, Per Lamm. — fol. 21 fr.

Le **Réveil** musical. (hebd.) 6e année: 1897. Dir.: Z. Bajus. Red.: E. Mas. Avesnes-le-Comte (Pas-de-Calais), Bajus (Paris, boulev. Magenta 28). — Fol. fr. 6.

**Revue** de l'enseignement musical populaire . . . guide mensuel. No. 1: Févr. 1897. Nancy, autogr. Christophe (4, rue de la République). — 4°, fr. 3,50.

**Rundschau,** Neue Musikalische —. 3. Jahrg. (Heft 1: Oktober 1897) begründet v. Herm. Teibler, geleitet v. Rich. Batka. [Erscheint als] Ergänzungsblatt zum Kunstwart. München, Callwey. — 8°. ℳ 10 incl. „Der Kunstwart".

**Sängerbote,** Hessischer —. Offizielles Organ d. „Sängerbundes d. Kreises Worms". Red.: Heinr. Diehl. 1. Jahrg. Oktbr. 1897 — Septbr. 1898. Worms, Kraeuter in Komm. — 12 Nrn. gr. 8°, ℳ 3.

La **Scena,** rivista internazionale, artistica, letteraria, mondana. Anno I, No. 1: 6 marzo 1897. Napoli, tip. Melfi e Joele. 4°. L. 10.

La **Sferza,** organo dei concerti: rivista artistica. Anno I, No. 1—2: 15 gennaio 1897. Napoli, tip. Tramontano. — 4°. L. 6.

La **Sicilia Letteraria,** rivista di lettere, arte e teatro. Dir.: Nick di Valcorona. Anno I (No. 1: 1° agosto 1897). Catania, stab. tip. M. Galati. — 4°, bimensile, L. 2,50.

**Signale.** [Früher: Novitäten-Anzeiger.] Illustr. Fachblatt f. d. Zitherwelt. Red.: Lor. Wasserburger. 13. Jahrg. 1897. Erding (Oberbayern), Hauser. — 4°. ℳ 3.

**Spectacle,** journal du Grand-Théâtre de Toulon. 1re année (No. 1: du 2 au 8 octobre 1897). Toulon, 56 boulev. de Strassbourg. — Fol. Un num. 10 cent.

**Tage-Buch** der königl. sächs. Hoftheater v. J. 1896 . . . v. Friedr. Gabriel u. L. Knechtel. 80. Jahrg. Dresden, Warnatz & Lehmann. — 8°, 94 S. ℳ 2.

**Theater.** Organ f. Theater u. Musik. (Russischer Text.) 1. Jahrg.: 1897. Odessa, Sigal. — 4°, 4 Rb.

**Theater-Almanach,** Leipziger — 1897/98. Leipzig, Thomas. — 16°, 144 S. ℳ 0,50.

**Theater-Almanach,** Neuer — 1898. Theatergeschichtl. Jahr- u. Adressen-Bush. Hrsg. v. d. Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 9. Jahrg. Berlin, Günther & Sohn in Komm. — 8°, 727 S. ℳ 6.

**Theater u. Kunst.** (Russischer Text.) 1. Jahrg.: 1897. Red. u. Herausgeber: Holmskaja. St. Petersburg. — 4°, 6 Rb.

**Union** littéraire et musicale. 4e année 1897—1898. (No. 1: 9 oct. 1897.) Anvers, 52 rue Milis. — Fol.

The **Vocalist.** A monthly magazine. Red.: Edward A. Hayes. New York, the Vocalist Publishing Co. 241 W. 44th St. — Fol.

**Wiadomsci** Artystyczne. Halbmonatsschrift f. Musik, Theater u. Litteratur, (Polnischer Text.) Hrsg. v. M. Soltis (No. 1: 1. Jan. 1897.) Lemberg, Selbstverlag d. Herausgebers.

**World,** The Theatrical — of 1896. (Vol. 4.) by Wm. Archer. London, Scott. — 8°, 488 S. s. 3 d. 6.

The **Year's Music.** 1897. [Vol. II.] London, Virtue & Co. — 8°, 366 S. 2 s. 6 d.

Schweizerische **Zeitschrift** für Gesang u. Musik. (5. Jahrg. des „Volksgesang.") No. 1: 1. Dez. 1897. Red. Karl Nef. St. Gallen, Zweifel-Weber. — Fol. 24 Nummern 4 fr.

The **Zither** . . . [publ. monthly], edited by Joseph Goebel. Vol. I: 1897. London, W. C. 25 Store Street, Tottenham Court Road. — 8°. 4 s. 6 d.

## Geschichte der Musik.

**d'Acosta, P.** Essai de philologie musicale. Paris, Fischbacher. — 8°. fr. 3,50.

**Aubry, Pierre.** Huit Chants héroiques de l'ancienne France. 2me éd. Paris, Union p. l'action morale (rue Vaugirard 152). — 8°.

**Baring-Gould, S.** English Minstrelsie. Vol. VII. Edinburgh, Jack — 4°.

**Belifante, Ary.** Muziekgeschiedenis. 3de (laatste) deeltje. Amsterdam, Delsman & Nolthenius. — 8°.

**Bernoulli, Eduard.*** Die Choralnotenschrift bei Hymnen u. Sequenzen im späteren Mittelalter. (Inaugural-Dissertation.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 100 + 16 S.

**Bertocchi, Annib.** Notizie sulla R. Accademia Filarmonica in Bologna. Bologna, R. Tipogr. — 8°, 79 S.

**Bistrow, B.** Über die Musik der Abessinier. (Russischer Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°, 32 S.

**Bodet, G.** Histoire de la société chorale „Union Wallone.“ (A l'occasion de la célébration du 50me anniversaire de la société.) Malmédy, Scius-Stouse.

**Böhme, Frz. Magnus.*** Deutsches Kinderlied u. Kinderspiel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. LXVI + 756 S. ℳ 12.

**Bourgeois, Henri.** Chant d'autrefois, lu au banquet des anciens élèves de la maîtrise, le 26 juillet 1897. Rouen, imprim. Leprêtre. — 8°, 10 S.

**Brenet, Mich.** La Musique dans les Processions. (Separatabdruck aus „la Tribune de S. Gervais“.) Paris, rue Stanislas 15. — 8°.

**Burkhardt, Max.*** Beiträge zum Studium des deutschen Liedes u. seiner Anfänge im 16. u. 17. Jahrh. (Dissertation.) Leipzig, Druck v. Brandstetter. — 8°, 72 S. Text + 18 S. Musikbeil.

**Cançons** Catalanes harmonisades per Enric Morera. [Mit geschichtl. Notizen.] Barcelona, tip. „l'Avenc“, Ronda de l'Universitat 4. — 8°. Ersch. in monatl. Heften.

**Catergian.** Die Liturgien bei den Armeniern. 15 Texte u. Untersuchungen, hrsg. v. P. J. Dashian. (In armen. Sprache.) Wien, Gerold. — 8°. XXI, 752 S. ℳ 28.

**Cellini, Emidio.** L'Archivio Musicale del S. Convento in Assisi. (Bolletino ufficiale del Ministero della Istruzione pubblica, No. 21—27 maggio 1897). Roma.

**Chappée, J., Henry Expert et Lortic.** Description historique et critique 1° du Livre de prières de la reine Claude de France, 2° d'un Chansonnier munuscrit du XVIe siècle ayant appartenu à Grolier. Paris, Lortic. — 8°, 19 S. + 3 Tafeln.

**Chartier, F. L.*** L'ancien Chapître de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise. (1326—1790.) Paris, Perrin. — 12°. VIII + 304 S. fr. 3,50.

**Christ, J.** Darstellung d. Zither in ihrem Wesen u. ihrer Geschichte mit . . . biogr. Notizen. Trier, Hoenes. — 8°, ℳ 3.

**Church** Club of New York. Lauda Sion; or, the liturgical hymns of the church: lectures delivered under the auspices of the —. New York, Young & Co. — 8°, 195 S. 50 c.

**Cinelli, C.*** Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro, 1637—1897. („La Cronaca Musicale,“ Anno II, No. 5—12.) Pesaro, tip. Annesio Nobili.

**Clarke, J.** Songs of the South . . . with app. of brief biogr. notes and introd. by J. C. Harris. Philadelphia, Lippincott. 8°, Doll. 1,50.

**Concours** international de musique de la ville de Courbevoie, les 6 et 7 juin 1897. Paris, impr. Maulde, Doumenc & Co. — 4°, 16 S. fr. 0,50.

**Consolo, Federico.*** Cenni sull' origine e sul progresso della Musica Liturgica, con appendice intorno all' origine dell' organo. Firenze, Le Monnier. — 8°, 104 S. L. 5.

**Culwick, J. C.** Distinctive Characteristics of Ancient Irish Melody: the Scales. (A Lecture read on Feb. 15, 1897.) Dublin, Ponsonby. — 8°, 32 S. 1 s.

**Damrosch, Frank.** Folk-songs and part-songs. New York, Schirmer. — 12⁰, 0,75 c.

**Dandelot, A.** La Société des Concerts de 1828 à 1897. Bruxelles, Guide mus. — 8⁰.

**Deakin, Andrew.** History of the Birmingham Festival Choral Society. Birmingham, Cornish. — 8⁰, 52 S.

**Denkschrift** üb. d. 13. deutsch-ev. Kirchengesang-Vereinstag zu Wiesbaden. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8⁰.

**Engl, Rafael.** „Oesterreichs Cremona." Ein kurzgefasster Ueberblick üb. d. Entstehung, weitere Entwicklung . . . der Musik-Instrumenten-Industrie in der Stadt Schönbach bei Eger in Böhmen. Schönbach, Verlag der Genossenschaft der Musik-Instrumentenmacher. — 8⁰. ℳ 1,40.

**Farmer, John S.** Musa Pedestris: 3 Centuries of Canting Songs & Slang Rhymes, 1536—1896. London, Farmer. — 8⁰, 270 S. 10 s. 6 d. (Privatdruck.)

**Festschrift** zum 25 jähr. Jubiläum des Gewerbevereins zu Markneukirchen u. Katalog zur Markneukirchener Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. Markneukirchen, Verl. d. Ausstellung-Comm. — 8⁰.

**Festspiele** zu Wiesbaden 1897. 1.—3. Hft. (1. Der Barbier von Sevilla, Aida, Siegfried, Tristan u. Isolde. 2. Der Burggraf. 3. Ein Sommernachtstraum.) Wiesbaden, Bossong. — 8⁰, 29 + 18 + 18 S. à No. ℳ 1,50.

**Findeisen, Nic.** Die Meistersinger des Mittelalters u. einer der hervorragendsten Vertreter des Meistergesanges [Hans Sachs]. (Russ. Text.) St. Petersburg, Exped. d. Russ. Musikzeitung. — 8⁰, 16 S.

**Fitz-Gerald, S. J. Adair.*** Stories of famous songs. London (1898), Nimmo (Philadelphia, Lippincott). — 8⁰, 426 S. 7 s. 6 d.

**Fleischer, Osk.*** Neumen-Studien. II. Thl. Das alt-christl. Recitativ u. d. Entzifferg. d. Neumen. Leipzig, Fleischer. — 4⁰, VIII + 139 S. ℳ 10.

**Fleming, James M.** Old Violins and their makers. London, L. Upcott Gill. — 8⁰, 184 S. 6 s. 6 d.

**Foote, H. Wilder.** Annals of King's Chapel. Vol. 2. Boston, Little, Brown & Co. — 8⁰, 26 + 690 S. Doll. 5.

**Frankenfelder, A.** Historische Elemente in der Oper u. ihre ästhetische Bedeutung. (Dissert.) Würzburg 1896. — 8⁰, 73 S.

**Führer*** d. d. XXXIII. Tonkünstler-Versammlung zu Mannheim v. 27. Mai — 1. Juni 1897. (No. 35—37 der „Redenden Künste".) Leipzig, Wild. — 8⁰. ℳ 0,70.

**Gaudefroy, A.** L'Association artistique des concerts Vauban de Lille. (1872—1896.) Lille, impr. du Nouvelliste. — 8⁰, 46 S.

**Gaudefroy, A.** Les Premières au théâtre de Lille 1895—97. Lille, impr. du Nouvelliste. — 8⁰, 64 S.

**Giacomelli, Guido.** Della musica de Sardegna. Cagliari, tip. dell' Unione Sarda. — 8⁰, 179 S. L. 2.

**Gilhofer, Jos.** Das Büchlein v. d. Geige. 4. Aufl. Pressburg, Natali. — 12⁰, 32 S. ℳ 0,40.

**Goudareau, J.** La Musique au théâtre antique d'Orange. [Enthalten in: Le Théâtre antique d'Orange par Digonnet & Goudareau.] Avignon, Seguin. — 8⁰, 50 S.

**Gould** s. Baring.

**Gregorian Music:*** an outline of musical palaeography; illustr. by fac-similes of ancient Mss.; by the Benedictines of Stanbrook. London, Art & Book Co. — 4⁰. XI S., 7 Facsimiles 97 S. Text + 1 Notenbeilage. s. 8.

**Guerber, H. A.** Stories of famous operas. New York, Dodd. — 12⁰. Doll. 1,50.

**Hammerich, Angul.*** Et historisk Orgel paa Frederiksborg Slot. (Beschreibung der auf Schloss Friederichsburg bei Kopenhagen befindl. Orgel, erbaut 1612 von Esaias Compenius in Braunschweig. Dänischer Text.) Kjöbenhavn, Gad. — 4⁰, 20 S.

**Hennig, Rich.*** Die Charakteristik d. Tonarten. Berlin, Dümmler. — 8⁰, VI—131 S. ℳ 2,40.

**Hertzig, H.*** Das deutsche Lied im Elsass. (Gedenkblatt z. 25 jähr. Stiftungsfest des „Strassburger Männergesangvereins.") Strassburg i. E. Buchdr. Du Mont-Schauberg. — 8⁰, 51 S.

**Histoire** de l'orchestre du théâtre de Lille. („La Semaine Musicale", No. 48—52.) Lille, Boulev. de la Liberté 109.

**Houdard, Georges.** L'Art dit Grégorien d'après la notation neumatique. Paris, Fischbacher. — 8°, 39 S. fr. 2,50.

**Houdard, Georges.** Le Rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique. Paris, Fischbacher. — 8°, 272 S. fr. 10.

**Jacobsthal, Gust.*** Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländ. Kirche. Berlin, Springer. — 8°, XVI—376 S. ℳ 14.

**Jacquot, Albert.** Essais de lutherie décoratique à l'Exposition de Bruxelles. (Revue des Arts décoratifs, sept. 1897.) Paris, lib. d'Hostingue. — 4°, 4 S.

**Kirchengesang-Vereinstag,** d. 13. deutschev. — zu Wiesbaden. Darmstadt, J. Waitz. — 8°, 63 S. ℳ 1.

**Knauff, Chr. W.** A brief converse about the rise and progress of church music in America . . . s. Biographien u. Monographien: Tucker.

**Köckert, Ad.** Einige musikal. Reminiszenzen. (Sonderdruck aus d. „Schweizer. Musikztg." No. 20 u. 21.) Leipzig-Zürich, Hug. — 8°.

**Laumann, E. M.** La machinerie au théatre depuis les Grecs jusqu'à nos jours. Paris, Firmin-Didot. — 8°.

**Lemme, Adf.** Geschichte d. märkischen Volksgesangsfeste u. d. märkischen Sängerbundes. 1847—1897. Eberswalde, Lemme. — 8°, 147 S. ℳ 0,80.

**Limbert, F. L.** Beitrag zur Kenntnis der volksthüml. Musik, insbesondere der Balladenkomposition in England. (Diss.) Strassburg (1895). — 8°, 113 S.

**Lipaeff, Iw.** Die Musik auf der altrussischen Ausstellung zu Nishnynowgorod. (Russ. Text.) St. Petersburg, Findeisen. 12°, 86 S. 50 kop.

**Lynd, W.** A popular account of ancient musical instruments and their developments. London, Clarke. — 12°, 122 S. 1 s. 6 d.

**Lyonnet, Henry.** Le Théâtre hors de France. 1re série: le Théâtre en Espagne. Paris, Ollendorf. — 16°, 328 S. 3 fr. 50 c.

**Madeira, L. C.** Annals of music in Philadelphia and history of the Musical Fund Society; ed. by Philip H. Goepp. Philadelphia, Lippincott. — 12°. Doll. 2.

**Magani, Fr.** L'antica liturgia romana. Vol. I. Milano, tip. pont. s. Giuseppe. — 8°, 298 S. L. 3.

**Manzi, Alberto.** I teatri di musica [di Firenze]. („Firenze d'oggi." Firenze, tip. Enr. Ariani.) — 8°. L. 2,50.

**Marshall, Emma.** In the Choir of Westminster Abbey. A story of Henry Purcell's days. London, Seeley. — 8°, 324 S. 5 s.

**Maubel, Henry.** La Musique en Belgique. (Revue Encyclopédique, 24 juillet 1897.) Paris.

**Metallow, W.** Geschichte des orthodoxen Kirchengesanges in Russland. (Russischer Text.) 2. Aufl. Moskau, Selbstverlag. — 8°, 1 Rb. 20 Kop.

**Music-Book*** Printing. [With historical notes on Music-Book Printing in America.] Boston, F. H. Gilson Comp. — 4°, 32 S.

**Music,** Gregorian s. Gregorian music.

**Nagel, Wilib.*** Geschichte der Musik in England. 2. (Schluss-)Tl. Strassburg, Trübner. — 8°, 304 S. ℳ 8.

**Nappi, G. B.** Dote olla Scala. (Estratto dalla „Perseveranza".) Milano, nell' uffizio della „Perseveranza". — 8°.

**Naumann, Emil.** Allgemeine illustrirte Musikgeschichte. (Russ. Text.) Liefer. 4—7. St. Petersburg, Szczepansky. — 8°.

**Niederheitmann, Frdr.*** Cremona. Eine Charakteristik der ital. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 3. verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Merseburger. — 8°, 104 S. ℳ 2,40.

**Nielsen, Chr. V.** Lyren i Oldtidens Kunst. (Die Lyra in der antiken Kunst. Dänischer Text.) Kjöbenhavn, Schon. — 8°. 51 S.

**Niggli, A.** Die Sängerfahrt der „Harmonie Zürich" nach Lausanne u. Genf. (Aus: „Schweiz. Musikzeitg.") Zürich, Hug. — 8°, 27 S. ℳ 0,25.

**Nisard, Théod.** L'Archéologie musicale et le vrai Chant Grégorien. 2me éd. Paris, Lethielleux. — 8°, 440 S. fr. 5.

**(Novello)** A short History of Cheap Music as exemplified in the records of the house of Novello, Ewer and Co. With esp. reference to the first 50 years of the reign of her most grac. Maj. Queen Victoria. London, Novello. — 8°, 2 s.

**Olmeda, Federico.** Discurso sobre la grande orquesta religiosa. Burgos, Santiago Rodriguez. — 8°, 274 S. 5 pes.

**Oury, J.** Les Cantiques français, étude critique. Toul, chez l'auteur (impr. Lemaire). — 8°, 24 S.

**Panum, Hortense** og **Behrend, William.** Illustreret Musikhistorie. 11—16. Levering. Kjobenhavn, Philipsen. — 8°, (Vol. 1: S. 481—668. Vol. 2: 1—96), à Lev. 1 Kr.

**Peter, W. J.** Elemente der antiken (griechischen Harmonie. (Russ. Text.) St. Petersburg (Selbstverlag), Typogr. Findeisen. — 8°, 18 S.

**Pothier, Joseph, A. Collette** et **Bourdon.** Mémoires sur la musique sacrée en Normandie. Ligugé (Vienne), impr. Saint-Martin. — 8°. 42 + 8 S.

**Pougin, A.*** Essai historique sur la Musique en Russie. (Estratto dalla „Rivista musicale italiana", vol. III e IV.) Torino, Bocca. — 8°, 140 S. L. 3.

**Praloran, Fr.*** Storia della musica bellunese. Parte VI (Teatro). Feltre, tip. Panf. Castaldi. — 8°, 63 S.

**Rambosson, J.** Histoire des Instruments de musique. Revue et augmentée par Yvanhoé Rambosson. Paris, Firmin Didot. — 8°, 190 S.

**Reinach, Théod.** et **Léon Boëlmann.*** Le second hymne delphique à Apollon, transcription pour chant et piano, précédée d'une conférence faite à l'assemblée de l'Association des études grecques, le 3 juin 1897. (Revue des Etudes Grecques, Juin 1897.) Paris, Leroux. — 8°. 8 S + 11 S. Musik.

**(Ricci, Corrado.)*** Società del Quartetto in Bologna. I primi cento Concerti (1879—1896). Bologna, tip. Azzoguidi. — 8°. 74 S.

**Riemann, Hugo.** Katechismus der Musikgeschichte, 1. 2. Theil. Übers. v. N. Kaschkin. (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 8°. 2 Rub.

**Robert, Gust.** La Musique à Paris (1896—1897). Études sur les Concerts, Programmes, Bibliographie des ouvrages musicaux . . . 3e année. Paris, Delagrave. — 12°. fr. 3,50.

**Rockel, J.** Denkschrift üb. d. 50 jährige Bestehen d. Königsberger Sängervereins (1847—1897). Königsberg i. Pr., Druck v. R. Leupold. — 8°, 84 S.

**Rockstro, W. Smyth.** A general history of music. 3rd. ed. London, Low. (New York, Scribner.) — 8°, 552 S. 14 s.

**(Ropartz, J. Guy.)** Le Conservatoire et les Concerts de Nancy (1881—1897). Nancy, impr. corpérative.

**Rosner, Leop.** 50 Jahre Carltheater. Wien, Schworella u. Heik. — 8°.

**Roylands-Smith, T.** Choral Associations: their aims and objects. Plymouth. „Church in the West" Office. — 8°.

**Rudolf, Ferd.** Erklärungen zu 62 Kirchenliedern aus d. Freiburger Diözesangesangbuch „Magnificat" u. d. „Psälterlein" von Mohr. Freiburg, Herder. — 8°, 236 S. ℳ 2,40.

**Sacchetti, L.** Kurzgefasste musikhistorische Mustersammlung von den ältesten Zeiten bis zum 17. Jahrh. (Mit histor. Notizen; russ. Text.) St. Petersburg, Lederle. — 8°, 475 S. 5 Rb.

**Sacchi. Fed.*** L'organo della cattedrale di Cremona. (Estr. dalla „Gazzetta mus. di Milano".) Milano, Ricordi. — 16°, 45 S. L. 1.

**Sachs, Edwin O.** and **Ernest A. E. Woodrow.** Modern Opera Houses and Theatres. Vol. II. III. London, Batsford. — 8°.

**Samuel, Adolphe.** Sur la musique dans les églises. (Separatdruck aus „Le Guide Musical", Nov. 96.) Gand, G. Beyer. — 8°.

**Scheu, Josef.** Die Arbeiter-Gesangvereine u. ihre Bedeutung f. d. socialdemokratische Partei. Dresden, Günther. — 8°.

**Schlesinger, Maximilian.*** Geschichte des Breslauer Theaters. 1. Bd. 1522—1841. Berlin, Fischer. — 8°, 230 S. ℳ 5.

**Schmidt, Anton Wilh.*** Die Calliopea legale des Johannes Hothby. Ein Beitrag zur Musiktheorie d. 15. Jahrh. (Inaugural-Dissertation.) Leipzig, Druck v. Hesse & Becker. — 8°, 76 S.

Der **Schubertbund** im 34. Jahre seines Bestandes. 1897. Wien, Schubertbund. — 8°.

**Schwartz, Rud.** Zur Geschichte d. Orgel in d. Jacobikirche zu Stettin. (Monatsblätter. Hrsg. v. d. Gesellschaft f. Pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. 10. Jahrg. 1896, No. 10.) Stettin, Herrcke & Lebeling. — 8⁰. (S. 145—154.)

**Shedlock, J. S.*** Die Klavier-Sonate, ihr Ursprung u. ihre Entwicklung. Aus d. Engl. v. Olga Stieglitz. Berlin, Habel. — 8⁰, VII + 185 S. ℳ 4.

**Silvari,** Barela. La Musica popular en Espagna. Madrid, en las princ. libr. — 8⁰.

**Snoeck, C.** Note sur les instruments de musique en usage dans les Flandres au moyen-âge. (Annales de la Fédération archéologique . . . de Belgique, 2—5 août.) Gand.

**Soria, Henri de** — Histoire pittoresque de la danse. Paris, libr. Noble. — 8⁰, 303 S. fr. 15.

**Stumpf, Carl.*** Geschichte des Consonanzbegriffes. 1. Teil. (Aus: „Abhandlungen d. k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XXI Bd.) München, G. Franz in Comm. — 4⁰, 78 S.

**Stumpf, Carl.*** Die pseudo-aristotelischen Probleme üb. Musik. (Aus: „Abhandlgn. d. kgl. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin".) Berlin, Reimer in Komm. — 4⁰, 85 S. ℳ 3,50.

**Thierfelder, Alb.** System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift. [Aus: „Philologus".] Leipzig, Dieterich. — 8⁰, 33 S. ℳ 0,75.

**Valdrighi, Luigi Fr.** Bonafini Caterina. La s. Chiara ed altri musicisti (Modenesi). (Estr. No. 3 e 4 degli „Atti della Dep. di Storia patria", serie IV. vol. VIII.) Modena, Società tip. — 8⁰.

**Valetta, I.** L'organo della società G. S. Bach a Roma. Milano, Ricordi. — 8⁰.

**Valetta, I.** Le società musicali nazionali. (Nuova Antologia, 16 maggio 1897.) Roma, 466 Via del Corso. — 8⁰.

**Verster, J. F.*** XL musikalische Bücherzeichen m. e. Liste v. mehr als CCC Wahlsprüchen, welche auf dieser Art v. Bücherzeichen vorkommen. (In holländ., französ., deutscher u. engl. Sprache). Amsterdam, F. Muller & Co. — 4⁰. 23 S. m. 30 Taf. ℳ 5.

**Vuillier, Gaston.** La Danse à travers les âges. Paris, Hachette. — 8⁰. fr. 30.

**Vuillier, Gaston.** A history of dancing from the earliest age to our times. From French. Sketch of Dancing in England by Joseph Grego. London, Heinemann (New York, Appleton. — 4⁰, 454 S. 36 s.

**Weingartner, F.*** Die Symphonie nach Beethoven. Berlin, Fischer. — 8⁰, 103 S. ℳ 1,50.

**Wichner, Josef.*** Stundenrufe u. Lieder d. deutschen Nachtwächter. (Mit Melodien.) Regensburg, Nationale Verlagsanstalt. — 8⁰, 315 S. ℳ 4.

**Wiel, Taddeo.*** I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Catalogo delle Opere in Musica rappres. nel sec. XVIII in Venezia (1701—1800). (Estratto dall'Archivio Veneto 1891—97.) Venezia, Visentini. — 8⁰, XCVI + 600 S. fr. 20.

**Wolff, William.** Fiddle Frouds and how to detect them. London, Rider. — 8⁰.

**Wooldridge, H. E.*** Early English Harmony from the 10th to the 15th century illustr. by Facsimiles of Mss. with a translation into modern musical notation. Vol. I: Facsimiles. London, Quaritch. — Fol. + S. + 60 Taf. s. 25.

**Wosnessensky.** Über den ostgriechischen Kirchengesang vom Alterthum bis zur Neuzeit. Mit Beispielen byzantinischer Kirchengesänge. (Russischer Text.) 2. Theile nebst Anhang. Kostroma, Selbstverlag. — 8⁰, 132 + 78 + 51 S. 2 Rb.

60 **Years** of Music. A record of the art in England during the Victorian Era. With 70 Portraits and Biographies. London, Reeves. — 8⁰, 6 d.

**Zelle, Frdr.*** Ein feste Burg ist unser Gott. III. Die späteren Bearbeitungen. (1897. Programm No. 125.) Berlin, Gaertner. — 4⁰, 23 S. ℳ 1.

## Biographien und Monographien in Sammlungen.

**Bellaigue, Camille.** Portraits and Silhouettes of Musicians; from the French, by Ellen Orr. New York, Dodd. — 12°, 302 S. Doll. 1,50.

**Burkhardt, Max.** Unsere Lieblings-Opern in Bild u. Wort. Mit einem Vorwort v. Arthur Nikisch. Leipzig, Cavael. — Fol. 92 S. ℳ 15.

**Carlez, Jules.** Orgues et Organistes caennais. (Bulletin de la Société caennaise de Photographie.) Caen. — 8°.

**Curzon, Henri de** — Croquis d'Artistes. [Viardot, Carvalho, Nilsson, Krauss, Rose Caron, Galli-Marié, Isaac, Van Zandt, Faure, Lassalle, Maurel, Vergnet, Renaud, Saléza, Fugère et Taskin.] Paris, Fischbacher. — 8°. XIV + 252 S.

**Dauriac, Lionel.** La Psychologie dans l'Opéra français: Auber, Rossini, Meyerbeer. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Paris, Alcan. — 12°. XXIII + 164 S. fr. 2,50.

**Ehrlich, A.** Beroemde Pianisten. Gouda, Swartsenburg. — 8°. fl. 3.25.

**Ehrlich, A.** Celebrated Pianists of the Past and Present. Trans. from German, and ed. with Add. by Robin H. Legge. London, Grevel („Strad" Office). — 8°, 290 S. 5 s.

**Ehrlich, A.** Celebrated Violinists, past and present; tr. from German, and ed. with add. by R. H. Legge. London, „Strad" Office. — 8°, 290 S. 5 s.

**Eymieu, Henry.** La Musique de Chambre. (Année 1896.) 4e recueil: Séances musicales données dans les salons de la maison Pleyel, Wolff & Co. Reproduction des programmes. Etude analytique par —. Paris, impr. Gautherin. — 8°, L + 271 S.

**Frommel, Emil.** Händel und Bach. (Gesammelte Schriften, 1. Bdchn.) 3. Aufl. Berlin, Wiegandt & Grieben. — 8°, 44 S. ℳ 0,75.

**Guerber, H. A.** Stories of famous operas. New York, Dodd. — 12°. Doll. 1,50.

**Imbert, Hugues.** Profils d'artistes contemporains. (A. de Castillon, P. Lacombe, Ch. Lefebure, Massenet, Rubinstein, E. Schuré.) Paris, Fischbacher. — 8°, 335 S. fr. 6.

**Jarro** s. Piccini.

Les **Légendes** de l'art. Musiciens. Paris, Hatier. — 8°, 239 S.

**Martin, Jules.** Nos auteurs et compositeurs dramatiques. Paris, Flammarion. — 16°, 624 S. fr. 3,50.

**Monod, Gabriel.** Portraits et Souvenirs. [Enth. u. A.: Bayreuth en 1876, le Jubilé des Nibelungen.] Paris, C. Lévy. — 16°. 367 S. fr. 3,50.

Der **Musikführer.** Red. v. A. Morin. No. 76—127: Erläuterungen v. Arthur Hahn (Liszt: Mazeppa, Tasso, Hungaria, Ideale), Wilh. Mauke (Schillings: Ingwelde), Carl Beyer (Dräseke: Requiem), Morin (Beethoven: 6. Symphonie), Aug. Glück (Bruch: Frithjof), Bened. Widmann (Jos. Haydn: Jahreszeiten), Iwan Knorr (Brahms: 2. Symphonie), Müller-Reuter (Mendelssohn: Elias, Rich. Heuberger (Schumann: Paradies u. Peri), J. Kwast (Mendelssohn: Klavier-Konzert in Gmoll u. Dmoll), Voltz u. Pochhammer (Berlioz: Romeo u. Julie), Jos. Stransky (Smetana: Mein Vaterland), Müller-Reuter (Volkmann: Ouv. zu Richard III, Schumann: Ouverture-Scherzo u. Finale op. 52, Beethoven: Phantasie f. Pianof. Chor u. Orchester op. 80), C. Beyer (Beethoven: Violinkonzert op. 61), H. Riemann (Brahms: 3. Symphonie), Siegfr. Ochs (Bruckner: Te Deum), Wilh. Mauke (Strauss: Till Eulenspiegel, Don Juan, Tod u. Verklärung), Paul Bocdri (Samuel: Christus), Pochhamer (Wagner: Ring des Nibelungen), Joh. Merkel (Schumann: Rose Pilgerfahrt), Gust. Erlanger (Mendelssohn: 4. Symphonie), H. Riemann (Rimsky-Korsakow: Scheherazade). Frankfurt a. M., Bechhold. — 12°, à No. ℳ 0,20.

**Oppel, Karl.** Tondichter-Album. Leben u. Werke der hervorragendsten Meister d. Tonkunst. 7.—9. Taus. Leipzig, Serig. — 8°, VII, 276 S. ℳ 5.

**Organists,** Some leading —. (Twenty short notices of organists in some of the chief cathedrals and churchs in town and country. Church Bells' Library.) London, Church, Newspaper Co. — 8°, 88 S. 1 s.

**Panzacchi, Enr.** Nel campo dell' arte. Bologna, Zanichelli. — 16°, 236 S. L. 3.

**Piccini, Giulio** [Jarro]. Attori, Cantanti, Concertisti . . . 3a ediz. Firenze, Bemporad. — 8°. L. 2,50.

**Polko, Elise.** Meister der Tonkunst. Wiesbaden, Lützenkirchen. — 8°, 377 S. ℳ 5.

**Pougin, Arthur.** Acteurs et actrices d'autrefois. (Histoire anecdotique des théâtres à Paris, depuis trois cents ans.) Paris, Juven. — 12°. fr. 3,50.

**Procházka, Rud. Frhr.*** Arpeggien. Musikalisches aus alten u. neuen Tagen. Dresden, Damm. — 8°, 149 S. ℳ 3.

**Ritter, Herm.** Haydn, Mozart, Beethoven. Bamberg, Handels-Druckerei. — 8°, 80 S. ℳ 1.

**Seidl, Anton.** (Assisted by Smith, Fanny Morris, Krehbiel, and others.) The music of the modern world, explained and ill. for American readers. New York, Appleton. — 4°. In 25 pts. à 1 Doll.

**Servières, Georges.** La Musique française moderne. César Franck, Edouard Lalo, Jules Massenet, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns. Paris, Havard. — 16°, 409 S. fr. 7,50.

**Stassoff, W.** Liszt, Schumann u. Berlioz in Russland. (Russischer Text.) St. Petersburg, Exped. d. Russ. Musikzeitung. — 8°, 50 Kop.

**Wagner, Rich.** Gesammelte Schriften u. Dichtungen. 3. Aufl. 1. 2. Bd. Leipzig, E.W. Fritzsch. — 8°, 291 + 273 S. à ℳ 1,80.

**Wolzogen, Hans v.** — Grossmeister deutscher Musik. 1. Bd.: Bach — Mozart Beethoven — Weber. Hannover, Dunkmann. — 4°, 110 S. ℳ 5.

## Biographien und Monographien.

**Adam, Adolphe.**
Inauguration d'un monument à Adolphe Adam, le 23 mai 1897, dans la ville de Longjumeau (Seine et Oise). Paris, impr. Boullay. — 8°, 57 S.

**Bach, Joh. Seb.**
Ehrlich, Heinr. Die Ornamentik in Joh. Seb. Bachs Klavierwerken. Leipzig, Steingräber. — 8°. ℳ 0,50.
— Frommel, Emil. Händel u. Bach s. Biographien in Sammlungen: Frommel.
— Iliffe, Fred. The Forty-Eight Preludes and Fugues of John Seb. Bach. Analysed for the use of Students. London, Novello. — 8°.
— Taylor, Sedley. The life of John Seb. Bach in relation to his work as a church musician and composer. Cambridge, Macmillan & Bowes. — 8°, 56 S. 2 s. 6 d.

**Bagge, Selmar.**
Eglinger, G. Selmar Bagge. Biographische Skizze. Basel, Buchdr. v. Werner-Riehm. — 8°, 27 S.

**Bassi, Nicola.**
Sacchi, Fed. Cenni biografici e reminiscenze sul noto musicista . . . Nicola Bassi. („Provincia di Cremona", Settembre.)

**Becker, Albert.**
Verzeichnis, systematisches s. Lexika u. Verzeichnisse: Becker.

**Beethoven, L. van —.**
Berlioz, H. Beethovens Symphonien . . . übers. v. L. Hafkin. (Russischer Text.) St. Petersburg, Findeisen. — 8°, 60 kop.
— Colombani, A. Le Nove Sinfonie di Beethoven. Torino, Bocca. — 16°, 384 S. L. 4.
— Ehrlich, Heinr. Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken. Leipzig, Steingräber. — 8°. ℳ 1.
— Marx, Ad. Bernh. Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavier-Werke. 3. Aufl. hrgb. v. Gustav Behncke. Berlin, Otto Janke. — 8°, 156 S. ℳ 3.

**Beethoven, L. van —.**
Porges, Heinr. Die Aufführung v. Beethovens 9. Symphonie unter Rich. Wagner in Bayreuth. Leipzig, Kahnt. — 8°, 38 S. ℳ 0,80.
— Reinecke, Carl. Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Neue (2.) Ausg. Leipzig, Gebr. Reinecke. — 8°, 129 S. ℳ 3.
— Remy, Marcel. Missa Solemnis de L. van Beethoven. Esquisse analytique. Bruxelles, aux bur. du Guide musical. — 12°, 23 S. fr. 1.
— Schmitz, A. A. Erklärung des Tongemäldes „Gis-moll-Sonate" v. Ludw. van Beethoven. Leipzig, Werner. — 8°. ℳ 1,20.
— Weber, W.* Beethovens Missa solemnis. Augsburg, Schlosser. — 8°, 134 S. ℳ 2.

**Bellini** s. Donizetti-Bellini: Ritratti psicografici.

**Berlioz, Hector.**
(Berlioz, H.) Memoiren. 1. Theil übers. v. A. W. Ossowsky. (Russischer Text.) St. Petersburg, Exped. d. Russ. Musikzeitung. — 8°, 75 kop.
— Destranges, Étienne. Les Troyens de Berlioz. Étude analytique. Paris, Fischbacher. — 16°, 26 S. fr. 0,75.

**Bizet, Georges.**
Gerhard, J. W. Handleiding v. de bezoekers van Carmen van G. Bizet. (Opera-Gids, No. 3.) 2. druk. Amsterdam, Vlaanderen. — 8°.

**Brahms, Joh.**
Bergh, Rud. Johannes Brahms. (Ein Vortrag, dän. Text.) Kjöbenhavn, d. nordiske Forlag. — 8°, 24 S.
— Groth, Claus. Erinnerungen an Joh. Brahms. („Gegenwart", Nov. 1897.) Berlin, Zolling (Culmstr. 7).
— Morin, A. Joh. Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke v. C. Beyer, R. Heuberger, J. Knorr, H. Riemann, J. Sittard, K. Söhle u. G. H. Witte. Nebst e. Darstllg. seines Lebensganges... v. —. Frankfurt a. M., Bechhold. — 8°, 307 S. ℳ 5.
— Ophüls, G. Brahms-Texte. Vollst. Sammlg. der v. Joh. Brahms componirten u. musikal. bearbeiteten Dichtungen. Berlin, Simrock. — 8°, 527 S. ℳ 6.

**Brahms, Joh.**
Reimann, Heinr.* Johannes Brahms. (Berühmte Musiker... 1.) Berlin, Harmonie Verlagsgesellschaft. — 8°, 104 S. ℳ 3,50.
— (Simrock, N.*) Zur Abwehr. Joh. Brahms u. d. „Ungarischen Tänze". Berlin, Simrock. — 8°, 13 S. ℳ 0,20.
— Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke . . . s. Lexika u. Verzeichnisse: Brahms.
— Widmann, J. V. Erinnerungen an Joh. Brahms. („Deutsche Rundschau", Okt.-Nov. 1897.)

**Bülow, Hans v.**
(Bülow, Hans v.) Early correspondence of Hans von Bülow; ed. by his widow; selected and transl. by Constance Bache. New York, Appleton. — 8°, Doll. 4,50.
— Rösch, Frdr. Musik-ästhetische Streitfragen. Streiflichter . . . zu d. ausgew. Schriften v. Hans v. Bülow. Leipzig, Hofmeister. — 8°, 239 S. ℳ 3.

**Bungert, Aug.**
Chop, Max. Führer durch „Odysseus' Heimkehr", Musiktragödie v. Aug. Bungert. Leipzig, Leede in Comm. — 8°, 74 S. ℳ 1.

**Canivez, L.**
Bastin Lejuste, J. Biographie de L. Canivez. Tamines, Duculot-Roulin. — 8°, fr. 1.

**Carrodus, John Tiplady.**
Carrodus, Ada. J. T. Carrodus: Violinist, a life story: 1838—95. Account of his Student Days by Clara Molique. London, A. J. Bowden, Simpkin, Marshall. — 8°, 130 S. 3 s. 6 d.

**Chabrier, Alexis Em.**
Destranges, Etienne. Briséis drame lyrique inachevé de Chabrier: analyse thémat. Paris, Fischbacher. — 16°, 23 S. fr. 0,50.

**Chladni, E. Fl. Fr.**
Kohlschütter, V. Ernst Florens Friedrich Chladni. (Sammlung gemeinverst. wissensch. Vorträge, neue Folge, No. 261.) Hamburg, Verlagsanstalt. — 8°, 45 S. ℳ 0,80.

**Chopin, Fr.**
Kleczynki, Jean. Wie soll man Chopin spielen? Drei Vorlesungen . . . übers. aus d. Polnischen v. A. A. Tarutin. (Russ. Text.) St. Petersburg. Selbstverlag. — 12°, 101 S. 60 Kop.

**Cicognani, Gius.**
Nediani, Tom. Un nostro artista: maestro Giuseppe Cicognani. Imola, Ungania. — 16°, 37 S.

**Clarc, Anna** s. Steiniger.

**Cui, Caesar.**
Weimarn, P. P. C. A. Cui als Liedercomponist. (Russischer Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°, 16 S. 30 Kop.

**Délibes, Leo.**
Gerhard, J. W. Lakmé van Leo Délibes. (Opera-Gids, No. 26.) Amsterdam, Vlaanderen.

**Diehl [-Mangold], Alice** (Pianistin).
Diehl, A. M. Musical Memories. London, Bentley. — 8°, 324 S. 6 s.

**Donizetti, Gaetano.**
Calzado, Adolfo. Donizetti e l'opera italiana in Spagna. Centenario di Donizetti-Bergamo. Paris, impr. Chaix. — 8°, 24 S.
— (Bettòli, Parmenio.*) Donizetti, numero unico nel primo centenario della sua nascita. Bergamo, off. dell' Ist. Ital. d'arti grafiche. — 4°, 48 S. L. 2.
— Catalogo generale della mostra donizettiana in Bergamo. Parte I. (Comitato per le onoranze a Gaetano Donizetti nel centenario di sua nascita.) Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche. — 16°, 137 S.
— Checchi, E. Commemorazione di G. Donizetti. Dirscorso pronunziato in Bergamo il 22 agosto 1897. (Fanfulla della Domenica, 29 Agosto.) Roma.
— Donizetti Gaetano, Numero unico. Bergamo, Ist. Ital. d'arti grafiche. — Fol. 6 S.
— Donizetti, Giuseppe. Ricordi di Gaetano Donizetti. Bergamo, Ist. Ital. d'Arti grafiche. — 8°.
— Dragoni, A. Gaetano Donizetti allievo dell'accademia di belle arti. (L'Arte in Bergamo e l'accademia Carrara.) Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche. — 8°.

**Donizetti, Gaetano.**
Eisner-Eisenhof, Angelo de- Lettere inedite di Gaetano Donizetti a diversi e lettere di Rossini, Scribe, Dumas, Spontini, Adam, Verdi a Gaetano Donizetti. Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche. (Milano, Hoepli.) — 8°, 104 S. L. 3.
— Katalog* der Donizetti-Ausstellung (Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten oesterr. Objecte.) Wien, Verlag d. Comités (Druck v. Joh. N. Vernay). — 8°, 46 S.
— Malherbe, Ch.* Catalogue bibliographique de la Section Française à l'Exposition de Bergame. Paris, Maretheux. — 12°. XVI + 216 S. fr. 5.
— Malherbe, Charles. Rapport sur l'Exposition Donizetti à Bergame, rédigé et adressé à M. Rambaud, ministre de l'instruction publ. Paris, le Journal musical (Bourges, impr. Sire). — 16°, 26 S.
— Mostra* donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli. Bergamo, Ist. Ital. d'Arti grafiche. — 8°.
— Valetta, J. Donizetti. (Nuova Antologia, 1° settembre 1897.) Roma. — 8°, 15 S.
— Verzino, Edoardo Clem. Le Opere di Gaetano Donizetti. Bergamo, J. Carnazzi. — 16°, 240 S.
— Wallaschek, Rich. Gaetano Donizetti. („Die Zeit", 25. Sept. 1897.) Wien.

**Donizetti-Bellini.**
Ritratti psicografici di celebri corifei del melodramma secondo Mario Wahltuch, fondatore del sistema filosofico detto Psicografia. [Mit Portraits von Bellini u. Donizetti.] Firenze, Ciardelli. —

**Dykes, John Bacchus.**
Fowler, J. T. Life and Lettres of John Bacchus Dykes. London, Murray. — 8°, 358 S. 7 s. 6 d.

**d'Espinay Saint-Luc, le comte Ernest.**
Brosset, Jules. Un artiste musicien. M. le comte Ernest d'Espinay Saint-Luc. Blois, impr. Migault. — 16°, 38 S.

**Franck, César.**
Derepas, Gust. César Franck, étude sur sa vie, son enseignement, son oeuvre. Paris, Fischbacher. — 16°, 60 S. fr. 1,50.

**Glinka, Mich. Iwanow.**
Findeisen, Nic. Mich. Iwanowitsch Glinka. (Russischer Text.) Vol. I. St. Petersburg, Verl. d. Russ. Musikztg. — 8°. VI + 36 S.
— Katalog* der Noten, Bücher, Autographen u. Portraits des Glinka-Museums im Konservatorium zu St. Petersburg. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag des K. Konservatoriums. — 8°, 32 S. + 4 S. Nachtrag.

**Gluck, Christ. W.**
Albicini, Pierfrancesco.* Cristoforo Gluck a Bologna. (Estr. dal giornale „L'Arpa", 1897, Ni 8—11.) Bologna, Tedeschi. — 8°, 31 S. L. 0,75.

**Gounod, Charles.**
Frère, S. Ch. Gounod. Rouen, impr. Leprêtre. — 8°, 32 S.
— Imbert, H. Charles Gounod. Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie. Paris, Fischbacher. (Bruxelles, au bur. du Guide musical.) — 16°, 82 S.
— Saint-Saëns, Cam. Étude sur Gounod. (La Revue de Paris, 15 Juin 1897.) Paris, au bur. de la Revue.

**Grétry, A. E. M.**
Kling, H. Grétry à Genève en 1767. Conférence donnée à l'Aula de l'Université le 19 nov. 1897. (Fédération artistique, No. 11 e 12: 26 déc. 1897 et 2 janv. 1898.) Bruxelles, 143 rue de la Loi.

**Grieg, Edvard.**
La Mara.* Biographie von Edvard Grieg. (Enthalten im: Katalog der Compositionen von Edvard Grieg.) Leipzig, Peters (1898). — 8°. (S. 4—12.)
— Westrheene, P. A. van —.* Edvard Grieg. (Mannen en Vrouwen van beteekenis in onze dagen, No. 3.) Haarlem, Tjeenk Willink. — 8°, (S. 97—146.)

**Händel, Georg Friedrich.**
Chrysander, Friedrich.* Händel's Biblische Oratorien in geschichtl. Betrachtung. Hamburg, Meissner. — 8°, 39 S. ℳ 1.
— Frommel, Emil. Händel u. Bach s. Biographien in Sammlungen: Frommel.
— Volbach, Fritz. Georg Friedrich Händel. (Berühmte Musiker, II.) Berlin, Verlagsgesellschaft „Harmonie" (1898). — 8°, 86 S. ℳ 3.

**Haydn, Josef.**
Wendschuh, Ldw.* Über Jos. Haydn's Opern. (Dissert. Rostock 1896.) Halle, Hofbuchdr. Kaemmerer. — 8°, 145 + 3 S.

**Hodges, Edward.**
Hodges, Faustina. Edward Hodges. New York, Putnam. — 8°, Doll. 2,50.

**Indy, Vincent d' —.**
Bréville, Pierre de- et Henry Gauthier-Villars. Fervaal de Vincent d'Indy-Etude analytique et thématique. Paris, Durand. — 8°, 63 S. 2 fr.
— „Fervaal", [opéra de Vincent d'Indy] devant la presse. Paris, Durand. — 16°. fr. 2,50.

**Josquin de Près.**
Ménil, F. de —. Les grands musiciens du Nord: Josquin de Près. Paris, Baudoux. — 8°, 48 S.
— Ménil, F. de —. L'école de Josquin de Près. (La Tribune de Saint-Gervais, No. 8, 1897.) Paris, rue Stanislas 15. — 8°.

**Kleber, Leonh.**
Loewenfeld, Hans.* Leonhard Kleber u. sein Orgeltabulaturbuch als Beitrag zur Gesch. d. Orgelmusik im beginnenden XVI. Jahrh. (Dissert.) Berlin, Druck v. R. Boll. — 8°, 81 + 4 ungez. S.

**Liszt, Franz.**
Melegari, D. Une amie de Liszt [La princesse Caroline Sayn-Wittgenstein]. (Revue de Paris, 1er Septembre 1897). Paris.
— Wagner, Rich. and Liszt, Fr. Correspondence . . . transl. by Hueffer. New ed. rev. with an index by W. Ashton Ellis. London, Grevel. — 2 Vol. 8°. 21 s.

**Litta, Paul.**
Analyse et guide thématique d'„Ellys"... musique de Paul Litta. Lüttich, Muraille. — 8°, fr. 1.

**Loewe, Karl.**
Niggli, A.* Karl Loewe. (85. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellsch. in Zürich auf d. J. 1897.) Zürich, Fäsi & Beer. — 4°, 31 S. ℳ 3.

**Lully, Jean Bapt.**
Badet, Edmond. Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien. Paris, Lemercier. — 4°, fr. 5.

**Luther, Martin.**
Köckert, Ad. Martinus Luther der Autor des Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott". [Aus: „Schweiz. Musikzeitg."] Zürich, Hug. — 8°, 15 S. ℳ 0,30.

**Marchesi, Mathilde.**
(Marchesi, Math.) Marchesi and Music: Passages from the life of a famous Singing-Teacher. London & New York, Harper. — 8°, 318 S. 10 s. 6 d.

**Marschner, Heinr.**
Wittmann, M. E.* Marschner. (Musiker-Biographien, 20. Bd.) Leipzig, Reclam. — 16°, 119 S. ℳ 0,20.

**Massenet, J.**
Solenière, E. de —. Massenet. Étude critique et documentaire. Paris, Bibliothèque d'art de la Critique. — 8°. XXXII + 160 S. fr. 2.
— La Vierge, légende sacrée en 4 scènes, de Ch. Grandmougin. Musique de J. Massenet. Programme et Analyse. Aix, impr. Nicot. — 8°, 15 S.

**Mattheson, Johann.**
Schmidt, H. Johann Mattheson . . . im Lichte seiner Werke. (Diss.) Erlangen. — 8°, 42 S.

**Mendelssohn.**
Hensel, S. Die Familie Mendelssohn. 1729—1847. 2 Bde. 9. Aufl. Berlin, Behr. — 8°, 383 + 400 S. ℳ 12.
— Köckert, Ad. Felix Mendelssohn-Bartholdy u. sein „Paulus". (Aus: „Schweiz. Musikzeitg.") Zürich, Hug. — 8°, 16 S. ℳ 0,20.

**Mersenne, M.**
Adam, Charles. Le P. Mersenne et ses correspondants en France. (Extrait du Bulletin histor. et philol. Paris, impr. nationale. — 8°, 16 S.

**Meyerbeer, Giacomo.**
Brenet, Mich. Meyerbeer et le docteur Schucht. (Gazzette mus. de la Suisse Romande, No. 7.) Genève, rue du Rhône 25.
— Gerhard, J. W. De Afrikaansche. (Opera-Gids, No. 21). Amsterdam, Vlaanderen.
— Koning, Willem. De Afrikaansche, vertaling door —. Amsterdam, Munster.
— Weber, Johannes. Meyerbeer, notes et souvenirs d'un de ses secrétaires. Paris, Fischbacher (1898). — 8°, 135 S. fr. 3.

**Migge, Otto.**
Lütters, Rob. Der Reformator des Geigenbaues Otto Migge in Coblenz. Höntrop, Selbstverl.

**Möhring, Ferd.**
Festschrift zur Enthüllung des Denkmals f. Ferd. Möhring zu Alt-Ruppin. Neu-Ruppin, Michaelis. — 12°, 28 S. ℳ 0,15.

**Mozart, W. A.**
Erster Bericht des Dresdener Mozart-Vereines. 1897. Dresden, Mozart-Verein. — 8°.
— Gerhard, J. W. Don Juan. (Operahandleiding No. 14.) Amsterdam, J. F. A. Vlaanderen. — 8°.
— Gervais, Etienne. Mozart, ou la Jeunesse d'un grand artiste. Tours, libr. Mame. — 8°, 146 S.
— Klasen, Ldwg. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben u. s. Werke. Wien, Klasen (Seidlgasse 25). — 8°, 112 S.
— Mitteilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrg. v. Rud. Genée. 4. Heft. April 1897. Berlin, Mittler. — 8°. (S. 109—141.) ℳ 1,50.

**Nicolai, Otto.**
(Nicolai, Otto.) Briefe a. d. Jahren 1832—1848. (Neue Deutsche Rundschau, Januarheft.) Berlin, S. Fischer.

**Pedrell, Filippo.**
Tebaldini, G. Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo. Torino, Bocca. — 8°, 64 S. L. 2.
— Tebaldini, G. Prologo alla trilogia I Pirenei, musica di Fil. Pedrell: note ed appunti. Padova, tip. Antoniana. — 8°, 17 S.

**Ponchielli, Amilcare.**
Mandelli, A. Le distrazioni di Amilcare Ponchielli. Cremona, Battistella. — 16°. L. 1.

**Porro, Pierre-Jean.**
Donnadieu, Frédéric. Porro, compositeur et éditeur de musique. Béziers, Sapte. — 8°, 28 S.

**Rossini, Gioachino.**
Rivière, Jules. La ou Si, A or B? [Betrifft eine Hornstelle in der Ouverture zu Rossinis „Wilhelm Tell".] London, J. Miles & Co. (Wardour Str.)

**Rossini, Gioachino.**
Romagnoli, Giov. Gioacchino Rossini, Giulio Perticari e la „Gazza Ladra". [Con 5 lettere inedite che si conservano fra le carte del Perticari nella bibl. Oliveriana di Pesaro.] („Vita Italiana"' fasc. del 1 Luglio.) Roma.
— (Rossini, G.) Una lettera politica di G. Rossini. [Passy 12 giugno 1864.] (Rivista storica del Risorgimento Italiano, Dic. 1896.) Torino, Roux.

**Rousseau, Jean Jacques.**
Descostes, Adolphe. Jean-Jacques Rousseau: ses origines, sa famille et sa vie. Paris, impr. Levé. — 16°, 32 S.

**Rubinstein, Anton.**
Rubinstein, Ant.* Gedankenkorb. Litterarischer Nachlass . . . herausg. v. Herm. Wolff. Leipzig, Senff. (Erschien zuerst in: „Vom Fels zum Meer", Dec. 1896—Juni 1897. Stuttgart, Verlagsgesellsch. Union.) — 8°, 152 S. ℳ 2,50.

**Saint-Saëns, Cam.**
(Saint-Saëns, C.) Catalogue général et thématique de ses oeuvres. Paris, Durand. — 8°, fr. 12.

**Salesses, J. B.**
Michau, Ch. Notice sur J. B. Salesses, musicien, compositeur, sculpteur, membre de la Société des amis des arts d'Orléans. Paris, Herluison. — 8°, 16 S.

**Salieri, Antonio.**
Hermann, Alb. v. Antonio Salieri. Wien, Robitschek. — 8°, 24 S. ℳ 0,70.

**Schubert, Franz.**
Foedsel, Hans. Franz Schubert. Biographie nach Kreissle von Hellborn u. A. (Dänischer Text.) Kjöbenhavn, Lunds Forlag. — 8°.
— Friedlaender, Max. Franz Schubert. Zu seinem 100. Geburtstage. (Separatabdr. aus „Deutsche Rundschau", 23. Jahrg. Heft 5, Febr. 1897.) Berlin, Paetel. — 8°, S. 218—248.
— [Katalog* der] Schubert-Ausstellung d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien. Wien, Verlag d. Gemeinderaths-Präsidiums (Leipzig, A. Schulze). — 16°, 229 S.

**Schubert, Franz.**
Revisionsbericht.* Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe: Serie IX, XII, XV, XXI, nebst Nachtrag zu Serie XX. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 6 + 6 + 2 + 6 + 2 S. ℳ 1.
— Ritter, H. Gedenk-Schrift zur 100. Geburtstagsfeier Franz Schuberts. Bamberg, Handelsdruckerei. — 8°.
— Skalla, Ferd. Franz Schubert. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. deutschen Vereine zur Verbreitg. gemeinnütz. Kenntnisse in Prag. No. 229.) Prag, Haerpfer in Komm. — 8°, 16 S. ℳ 0,20.

**Schumann, Robert.**
Revers, H. & Kaiser. Les derniers jours de Schumann. Douze lettres inédites de Rob. Schumann. (La Revue blanche, 15 septembre 1897.) Paris.

**Smetana, Fr.**
Gerhard, J. W. De verkochte bruid van Fr. Smetana. (Opera Gids, No. 19.) Amsterdam, Vlaanderen. — 8°.

**Soldene, Emily.**
(Soldene, Emily.) My theatrical and musical recollections. London, Downey. 8°, 336 S. 10 s. 6 d.

**Sommer, Hans.**
Gerhard, J. W. De Meerman. („Opera-Gid" No. 15.) Amsterdam, Vlaanderen.

**Spinelli, Nic.**
Gerhard, J. W. Aan de benedenhaven (A basso porto). (Opera-Gids, No. 22.) Amsterdam, Vlaanderen. — 8°.

**Steiniger, Anna** (Pianistin).
Clarc, Fred. Horace. Iphigenia Baroness of Styne. [Anna Clarc-Steiniger.] The religion and romance of a pianist's life. Chicago, Pure Music Society. — 8°.

**Tartini, Giuseppe.**
Benedetti, G. Brevi cenni su Giuseppe Tartini. (Progr.) Trieste. — 8°, 24 S.
— Inaugurazione, Nel giorno della-del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano. Trieste, tip. Caprin. — 8°, 141 S.
— Tamaro, Marco. Giuseppe Tartini. (Atti e memorie della soc. istriana di archeologia e storia patria. Vol. XII, fasc. 1—2.) Parenzo, presso la società istriana (tip. G. Coana). — 8°. L 5.

**Tinel, Edgar.**
Albert, H. „Sainte-Godelive“ de Tinel. (La Fédération artistique, 25 juillet 1897.) Bruxelles.
— Ritter, William. Edgar Tinel. (Revue Général, Juin 1897.) Paris.

**Tschaikowsky, P.**
Catalogue* thématique des oeuvres de P. Tschaikowsky. Rédigé par P. Jurgenson. Moskau, Jurgenson. — 8°, 168 S. 4 Rb.
— Kashkine, N. Erinnerungen an Tschaikowsky. Moskau, Jurgenson. — 8°, R. 1.

**Tucker, John Ireland.**
Knauff, Christopher W. Dr. Tucker, priest-musician a sketch . . . including a brief converse about the rise and progress of church music in America. New York, Randolph Co. — 8°, 9 + 351 S. Doll. 1,50.

**Unger-Sabatier, Caroline.**
Hartwig, Otto. François Sabatier u. Caroline Sabatier-Unger. (Deutsche Rundschau, Mai 1897.) Berlin, Paetel.

**Verdi, Giuseppe.**
Crowest, F. J. Verdi: Man and Musician. London, Milne (New York, Scribner). — 8°, 322 S. 7 s. 6 d.
— Gerhard, J. W. De Troubadour. (Opera-Gids, No. 17.) Amsterdam. Vlaanderen. — 8°.
— Hommage à Verdi. [Mit Beiträgen von Théod. Dubois, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Vict. Joncières . . .] (Supplement au „Gaulois“, oct. 1897.) Paris. — Fol.
— Monaldi, Gino. Giuseppe Verdi u. seine Werke. Aus dem Ital. v. L. Holthof. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, (1898). — 8°, 306 S. ℳ 6.
— Numero unico nell' occasione del 84° anniversio della nascita di Giuseppe Verdi. („Montevideo Musical“, 10 Ottobre 1897.) Montevideo, 93 Soriano. — Fol.

**Wagner, Rich.**
Bertha, A. de — Les états de service du Wagnérisme. („Cosmopolis“, No. 18: juin 1897.) Paris au bur. de la Revue.
— Bowen, Anna Maude. The sources and text of Rich. Wagner's opera „Die Meistersinger v. Nürnberg“ (Diss.) München, Druck v. H. Lüneburg. — 8°, 96 S. ℳ 2,40.

**Wagner, Rich.**
Brückner, Max. D. Ring des Nibelungen v. Rich. Wagner. Dekorationsentwürfe. Zur Aufführg. in Bayreuth im J. 1896. Bayreuth, Heuschmann. — qu. 8°. 13 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. ℳ 9.
— Chamberlain, H. S. Le drame wagnérien. Paris, Fischbacher. — 16°, fr. 3,50.
— Chamberlain, H. S. Richard Wagner. Transl. from the German by G. Ainslie Hight and revised by the author. München, Bruckmann (London, Dent; Philadelphia, Lippincott.) — Fol. XVII + 402 S. ℳ 25.
— Chambrun, le comte de — Wagner à Munich, Francfort, Nice. Paris, Lévy. — 8°, 144 S. fr. 5.
— Chapin, Anna A. Story of the Rhinegold (Der Ring des Nibelungen). New York, Scribner (?). — 8°, 6 s.
— Destranges, Etienne. Le Vaisseau fantome de Rich. Wagner. Étude analytique et thématique. Paris, Fischbacher. 16°, 44 S. fr. 1.
— Ehrenberg, Fritz. Bei den Festspielen in Bayreuth 1897. Mit Zeichngn. u. vollständ. Verzeichnis d. Mitwirkenden. Strassburg, Heinrich. — 8°, 80 S. ℳ 1,20.
— Festspiele, Bayreuther, 1897. „Der Ring des Nibelungen“ u. „Parsifal“. (Scenischer Führer.) München, Bruckmann. — 8°. ℳ 0,50.
— Fink, G. Etude biographique sur Rich. Wagner et ses principaux ouvrages. Angoulême, impr. Faudray. — 12°, 46 S.
— Freson, J. G. Un pélerinage d'art: Bayreuth. Bruxelles, Weissenbruch. — 16°, fr. 1.
— Gerhard, J. W. De vliegende Hollander. (Opera-Gids, No. 13.) Amsterdam, Vlaanderen. — 8°.
— Gerhard, J. W. Tannhäuser. (Operahandleidning No. 16.) Amsterdam, J. F. A. Vlaanderen. — 8°.
— Gerhard, J. W. De Walküre van Rich. Wagner. (Opera Gids, No. 20.) Amsterdam, Vlaanderen.
— Gjellerup, Karl. Rich. Wagner u. Dänemark. (Nordisk Tidskrift: 1897.) Kjöbenhavn.

**Wagner, Rich.**
Göllerich, Aug. Rich. Wagners Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen. Mit einer Einleitung: Wagner als Klassiker v. Heinr. Bulthaupt. Leipzig, Wild. — 8°, 202 S. ℳ 2.
— Hausegger, Fr. v. Rich. Wagner u. Schopenhauer. 2. verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Reinboth. — 8°.
— Höfler, Alois. Wotan. Eine Studie zum „Ring d. Nibelungen". 2. Aufl. Wien, Rättig. — 8°. ℳ 1.
— Imbert, H. Rembrandt et Richard Wagner. Le Clair-obscur dans l'Art. Paris, Fischbacher. — 8°, 23 S. fr. 1,25.
— Irvine, David. Wagner's Ring of the Nibelung and the Conditions of Ideal Manhood. London, Grevel. — 8°, 288 S. s. 6.
— Kastner, Emerich.* Briefe v. Rich. Wagner an seine Zeitgenossen. 1830—1883. Berlin, Liepmannssohn. — 8°, X u. 138 S. ℳ 5.
— Kastner, Emerich. Chronologisches Verzeichnis d. ersten Aufführungen v. Rich. Wagners dramat. Werken. Mit Registern . . . 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 16°, 53 S. ℳ 1.
— Kufferath, Maurice. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Rich. Wagner. Etude historique, critique et analytique. Bruxelles, au „Guide Musical" (Paris, Fischbacher). — 8°, 300 S. fr. 3,50.
— Kufferath, M. Tristano e Isotta di Ricc. Wagner. Torino, Bocca. — 16°, VII—95 S. L. 1,50.
— Kürschner, Jos. Das Rich. Wagner-Museum in Eisenach. [Rev. Abdr. aus „Eisenacher Ztg".] Eisenach, Kahle. — 8°, 30 S. ℳ 0,30.
— Lavignac, Alb. Le voyage artistique à Bayreuth. Paris, Delagrave. — 12°, VI + 584 S. fr. 5.
— Marmorito, V. di —. Del concetto e dell'attuazione del melodramma di Riccardo Wagner: lettere dirette al maestro Bened. Mazzarello. Torino, Roux. — 16°, 128 S. L. 1,50.
— Maynard Leonard, R. Rich. Wagner. (The Gentleman's Magazine, Jan. Numb. 1897.) London, Chatto & Windus.

**Wagner, Rich.**
Monod, Gabriel. Portraits et Souvenirs. [Enth. u. A.: Bayreuth en 1876, le Jubilé des Nibelungen.] Paris, C. Lévy. — 16°, 367 S. fr. 3,50.
— Motta José Vianna da —. Zur Einführung in Rich. Wagner's Bühnenweihfestspiel Parsifal. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. — 8°, 23 S. ℳ 0,60.
— Nerthal. „L'Anneau du Nibelung." L'or dans un drame wagnérien. Paris, Charles. — 12°. fr. 2.
— Nover, Jak. Die Tannhäusersage u. ihre poet. Gestaltung. (Sammlg. gemeinverst. wissensch. Vorträge, No. 273.) Hamburg, Verlagsanstalt. — 8°, 44 S. ℳ 0,75.
— Parsons, Alb. Ross. Parsifal. Der Weg zu Christus durch die Kunst; e. Wagner-Studie; aus d. Engl. nach d. 2. Aufl. übers. v. Frhr. v. Lichtenberg. Zehlendorf b. Berlin, Zillmann. — 8°. XVIII, 212 S. ℳ 3.
— Pfordten, Herm. v. d. A plain handbook to Rich. Wagner's Ring of the Nibelung. 2. day: Siegfried. 3. day: The Dusk of the Gods. From the German by F. Speed. Berlin, Trowitzsch & Sohn. — 12°, à ℳ 0,50.
— Pochhammer, Ad. Rich. Wagner, Parsifal. (Der Musikführer, No. 134-135). Frankfurt a. M., Bechhold. — 8°, 47 S. ℳ 0,40.
— Poorter, T. de —. „Tannhäuser" de Rich. Wagner. Gand, Hoste. — 12°, fr. 0,30.
— Porges, Heinr. Die Aufführung v. Beethovens 9. Symphonie unter Rich. Wagner in Bayreuth. Leipzig, Kahnt. 8°, 38 S. ℳ 0,40.
— Roeser, Jak. Bayreuth, Die Markgrafen- u. Wagnerstadt. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. — 8°, 64 S. ℳ 2.
— Servières, G. Rich. Wagner jugé en France. Paris, librairie illustrée. — 16°, fr. 3,50.
— Tardy, Joseph. Causerie sur les Maîtres Chanteurs. Paris, Malon Protat. — 8°.
— Thoma's, H. Kostümentwürfe zu R. Wagners Ring d. Nibelungen. Mit Einleitg. v. H. Thode. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 18 Taf. m. 11 S. Text. ℳ 10.

**Wagner, Rich.**

Wagner, Rich. On Conducting . . . translated by Edward Dannreuther. 2d Ed. London, Reeves. — 8°, 124 S. s. 5.

— Wagner, Rich. and Liszt, Fr. Correspondence . . . transl. by Hueffer New ed. rev. with an index by W. Ashton Ellis. London, Grevel. — 2 Vol. 8°. 21 s.

— Wagner, Rich. Il giudaismo nella musica. (Estr. d. „Rivista musicale ital.“ vol. IV.) Torino, Bocca. — 8°, 24 S. L. 1.

— Wagner, Rich. Letters to August Roeckel. Transl. by Eleanor C. Sellar. London, Arrowsmith. — 8°, 178 S. 2 s. 6 d.

— (Wagner, Rich.) A pilgrimage to Beethoven, trad. by Otto W. Weyer. Chicago, The Open Court Pub. Co. — VII + 39 S. Doll. 0,50.

— Wagner, Rich. Prose Works. Vol. V. VI. (part 1. 2). Translated by W. Ashton Ellis. London, Trübner & Co. — 8°, s. 12 d. 6.

— Wagner, Rich. Parsifal. Text m. d. hauptsächlichsten Leitmotiven u. Notenbeispielen, hrsg. v. Jul. Burghold. Mainz, Schott. — 8°, 60 S. ℳ 1.

— Wagner, Rich. „Der Ring des Nibelungen“. Text mit d. hauptsächlichsten Leitmotiven u. Notenbeispielen, hrsg. v. Jul. Burghold. Mainz, Schott. — 8°. 4 Hefte à ℳ 1.

— Wild, Fr. Bayreuth 1897. Prakt. Handbuch f. Festspielbesucher. 1. 2. Aufl. Leipzig, C. Wild. — 8°, 93 + 65 + 72 S. ℳ 2.

**Wagner, Rich.**

Winworth, Freda. The Epic of Sounds: an elementary interpretation of Wagner's Nibelungen Ring. London, Simpkin (Philadelphia, Lippincott. — 12°, 230 S. 3 s. 6 d.

— Wirth, Moritz. Die Fahrt nach Nibelheim. [Erweit. Sonderabdr. aus: „Die redenden Künste“, Aug. 1897.] Leipzig, Wild. — 8°, 15 S. ℳ 0,80.

— Wirth, Moritz. Die Rheingold-Oper in Bayreuth u. die Cosima Wagner-Frage. Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 2.

— Wirth, Moritz. Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried.“ Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 1,50.

— Wolzogen, H. v. — Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen d. Sprachlaute aus R. Wagner's „Ring d. Nibelungen“, versuchsweise bestimmt. 3. Aufl. Leipzig, Reinboth. — 8°, 61 S. ℳ 1.

— Wolzogen, H. v. „Parsifal“ di Ricc. Wagner, guida attraverso il Poema e la Musica . . . traduzione di Luigi Torchi. Torino, Bocca. — 16°, 100 S. L. 1,50.

— Wuthmann, L. Geschichte d. deutschen Oper m. bes. Berücksichtigung Rich. Wagners. Populäre Betrachtungen zur Hebung d. Wagner-Kultus. Hannover, Westensche Buchdruckerei. — 8°, 37 S.

**Walther, C. S.**

Schwartz, Rud. Ein Stettiner Musikästhetiker des 18. Jahrh. [C. S. Walther.] (Monatsblätter, hrsg. v. d. Gesellsch. f. Pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. 10. Jahrg. 1896.) Stettin, Herrcke & Lebeling. — 8°. (S. 98—105.)

## Allgemeine Musiklehre.

Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über das Dirigieren, Vortragslehre.

**Anzeff, W. M.** Vorbereitender Kursus der Elementartheorie der Musik und des Chorgesanges. (Russ. Text.) St. Petersburg, Bessel. — 8°.

**Barthe, A.** 90 Leçons d'Harmonie . . . avec leurs réalisations. Paris, Leduc. — 8°. 2 vol. 18 fr.

**Bergmann, A.** Materialien f. d. Unterricht i. d. Harmonielehre. Neue Aufl. Leipzig, Merseburger. — 4°, 35 S. ℳ 1,80.

**Bernards, Jos.** Allgemeine Musik- u. Harmonielehre. Aachen, Jacobi. — 8°, 43 S. ℳ 1.

**Bondesen, J. D.** Harmonilaere. (Dänischer Text.) Kjöbenhavn, d. nordiske Forlag. — 8°, 352 S.

**Bondesen, J. D.** Opgaven til Harmonilaeren. Kjöbenhavn, d. nordiske Forlag. — Fol. 172 S.

**Boonstra, R.** Practische Muziekopgaven. Groningen, Kamp (?). — 8°.

**Brons, S.** Algemeene Muziekleer. Haag, Uitgevers-Maatschappij. — 8°.

**Bussler, Ludw.** Musikalische Elementarlehre m. 58 Aufgaben . . . 7. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. — 8°, 96 S. ℳ 1,60.

**Camys, Emile.** Théorie abrégée de la musique, par demandes et réponses. Paris, Grus. — 8°, 40 S. fr. 0,75.

**Cordero, Juan N.** Examen de los accordes de transformacion tonal. Mexico, tip. de la secretaria de fomento. — 8°.

**Ergo, Emil.** Themaboek ten gebruike bij het onderwijs van Harmonie en Contrapunt naar de Concentrische Methode. Amsterdam, de nieuwe Muziekhandel. — 8°.

**Ganzel, H.** Leitfaden f. d. ersten theor.-musik. Unterricht. Breslau, Becher. — 8°. ℳ 0,80.

**Garms, J. H.** Inleiding in de theorie der Muziek. Amsterdam, „de nieuwe muziekhandel“. — 8°, fl. 1.

**Garnier-Marchand.** L'Harmonie, la Composition et l'Orchestration. 1er cours: les Préliminaires de l'harmonie. Paris, chez l'Auteur (Boul. Barbès, 41). — 8°.

**Girard, L.** Traité d'harmonie simple et pratique. Paris, Grus. — 8°.

**Hadden, Cuthbert.** The Teaching of Music in Schools. („The Nineteenth Century, July 1897.) London, Sampson Low. — Fol. 2 s. 6 d.

**Heinze, Leop.** Theoretisch-prakt. Harmonielehre. 11. Aufl. Breslau, Handel. — 8°, 191 S. ℳ 2.

**Hirst, A. Livingstone.** Counterpoint. London, Reeves. — 8°, 9 d.

**Hopkins, J. W.** Musical Theory and Exercises . . . 1000 Questions and Exercises, graduated. Tonic Sol-fa. London, Simpkin. — 8°, 78 S. 1 s.

**Huch, Rob.** Notenlese-Lehrmethode. Leipzig, Fel. Siegel.

**Ippolitow-Iwanoff, M. M.** Die Lehre von den Accorden. (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 8°. 1 R. 50 Kop.

**Jadassohn, S.** Aufgaben u. Beispiele f. d. Harmonielehre. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. ℳ 1,80.

**Kling, H.** Elementarprinzipien der Musik nebst populärer Harmonielehre u. Musikgeschichte. Hannover, Oertel. — 8°. ℳ 1.

**Kullak, Franz.** Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Leuckart (1898). — 8°, 128 S. ℳ 3.

**Kurdjumoff, J.** Classification der harmonischen Verknüpfungen. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°. 1 Rb. 20 Kop.

**Lobe, J. C.** Traité pratique de composition musicale. Trad. de l'Allemand d'après la 5e éd. par Gust. Sandré. 2 éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 378 S. ℳ 8.

**Lussy, Mathis.** Le Rythme musical. 3e éd. Paris, Heugel. — 8°, VII + 105 S.

**Lussy, Mathis.** Traité de l'expression musicale. 7e éd. Paris, Heugel. — 8°, 196 S. Fr. 10.

**Metallow, W.** Der streng-harmonische Styl. Versuch einer Betrachtung der Grundsätze der streng-kirchlichen Harmonie. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 8°, 110 S. Rb. 2,50.

**Morales, Melesio.** A B C. Teoria musical. 4a edicion. Paris, Bouret. — 8°, 146 S.

**Peterson, Franklin.** An Introduction to the Study of Theory. 2 d. ed. London, Augener. — 8°. 1 s. 6 d.

**Prout, Ebenezer.** Harmony: Its Theory and Practice. 10th ed. London, Augener. — 8°. s. 5.

**Prout, Ebenezer.** Analytical Index to „Musical Form“. London, Augener. — 8°. 6 d.

**Pusirewsky, A.** Leitfaden zum Studium der Hauptabteilungen der elementaren Musiktheorie. (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 8°. 30 kop.

**Reicha, A.** Corso di composizione musicale . . . traduzione dal francese . . . di Luigi Felice Rossi. Milano, Ricordi. — 4°. fr. 10.

**Ricci, Luigi.** Teoria musicale ragionata. Parte I. Milano, Ricordi. — 8°. fr. 2,50.

**Riemann, Hugo.** Allgemeine Musiklehre (Katechismus d. Musik). 2. Aufl. Leipzig, Hesse. — 8°, 174 S. ℳ 1,50.

**Riemann, Hugo.** Grundriss der Kompositionslehre (musikal. Formenlehre). 1. 2. Tl. 2. Aufl. Leipzig, Hesse. — 2 Vol. 8°, 234 + 199 S. ℳ 3.

**Ripley, F. H.** and **T. Tapper.** Natural course in music series. Vol. 7: The advanced music reader. New York, American Book Co. — 8°, 326 S. Doll 1.

**Rischbieter, W.** Ganze u. halbe Tonstufen. (Enthalten im Bericht d. kgl. Conservatorium f. Musik zu Dresden üb. d. 41. Studienjahr 1896/97.) Dresden, Warnatz & Lehmann. — 8°.

**Sacchetti, L.** Kurzgefasstes Handbuch der Musiktheorie. (Russ. Text.) St. Petersburg, Lederle. — 8°, R. 1,50.

**Savard, A.** Premières notions de musique (extraites des Principes de la musique). 25e éd. Paris, Hachette. — 16°, 64 S. fr. 0,50.

**Schwing, Henry.** Neue Uebungen in Melodie-Bildung. (Deutscher u. engl. Text.) Dresden, Günther. — 8°, 43 S. ℳ 1,50.

**Sergent, Alfred.** La Musique dans l'école. Théorie musicale. Paris, Sueur-Charruey. — 16°, 90 S.

**Steinert, L.** Taschenbuch der Harmonielehre. Quedlinburg, Vieweg. — 8°, 30 S. ℳ 1.

**Stredicke, W.** Leitfaden zur Dirigenten- od. Meisterprüfung f. d. Vorstand u. d. Prüfungskommission d. Innungen selbständiger Musikdirektoren u. Stadtmusiker. Hannover, Lehne. — 8°, 30 + 3 S. ℳ 0,75.

**Tapper, T.** Music talks with children. Philadelphia, Theod. Presser. — 16°, 174 S. Doll. 1,25.

**Wilson, Winifred.** „Farringdon“. New musical drill for infants. London, Brown. — 4°, 62 S. 2 s. 6 d.

## Besondere Musiklehre: Gesang.

Kunstgesang, Kirchengesang.

**Armin, George.** Gesanglehrer der Gegenwart. Kritisches u. Didaktisches. 1. Folge. (Julius Stockhausen u. seine Schule, Friedrich Schmitt . . . Müller-Brunow.) Leipzig, Wild. — 8°, 87 S. ℳ 2.

**Bellier, René.** Cours de musique vocale. [Enthalten in: Les Chants moraux et patriotiques de l'Ecole et de la Famille. Vol. I.] Paris, Gaudet. — 16°, 216 S. fr. 1,50.

**Bezant, Anna Laura K.** The Vocalist, being a complete vocal study. London, Augener. (Mit russ. Texte: Moskau, Jurgenson.) — 8°, 10 s. 6 d.

**Bona** (Cardinal —). Tratado del Canto Eclesiastico, traduccion anotada de José Rafael Carreràs. Barcelona, impr. Juan Jutglar. — 8°.

**Carpi, Vittorio.** Ancora qualche apprezzamento sull'arte del canto. Milano, Pigna (1898). — 16°, 47 S. L. 0,75.

**Celentano.** Intorno all'arte del Canto in Italia nel secolo XIX. Napoli, stamp. Ghiò. — 8°.

**Chevallier, Th.** Questionnaire de solfège, d'après la méthode d'Henry Lemoine et le Solfège du Conservatoire d'Edouard Batiste. Orléans, impr. Michau. — 8°, 78 S.

**Chevé, A.** Nouveau Manuel de musique vocale. Cours élémentaire et cours moyen. Paris, impr. Maurin (36, rue Vivienne). — 8°, 284 S. fr. 2,60.

**Coli, Teresina.** Decadenza del canto; cause e rimedi. (Conferenze artistiche scientifiche dell'arte del Canto. No. 1.) Milano, tip. d. pia Casa dei poveri. — 8°, 20 S. L 1.

**Croker, Norris.** Handbook for Singers. 2 d ed. London, Augener. — 8°. 2 s.

**Dannenberg, Rich.** Katechismus d. Gesangskunst. 2. Aufl. Leipzig, Hesse. — 8°, 136 S. ℳ 1,50.

**Fante, G.** Alcune osservazioni intorno allo studio dell'arte del canto. Pesaro, Giumetti. — 8°, 11 S.

**Faure, J.** Aux jeunes Chanteurs. Notes et Conseils. (Extraits du traité pratique La Voix et le Chant.) Paris, Heugel. — 12°, fr. 2.

**Gariele.** Causas de la decadencia del Arte Musical en Mexico. Mexico, tip. El Tiempo. — 12°.

**Gonon, A.** Étude du plain-chant. Reims, aux bureaux de la Revue mus. Sainte-Cécile (impr. Brotel). — 8°. fr. 0,50.

**Gueranger, Dom P.** The liturgical Year. Transl. from French of Dom Lawrence Shepherd. Vol. 1. 2nd ed. London, Art & Book Co. — 12°.

**Guillemin, A.** Sur la génération de la voix et du timbre. Paris, Société d'étions scientifiques. — 8°. fr. 6.

**Hacker, Alois.** Drei cäcilianische Kränzchen. Donauwörth, Auer. — 8°, 48 S. ℳ 0,20.

**Haeck, H.** Méthode de musique vocale pratique, théorique et pédagogique, suivie de l'Art de chanter en choeur. Paris, Belin. — 8°.

**Hampp, Phil.** Der Gesangunterricht in d. Volksschule. Auf Grundlage des Münchener Lehrplanes . . . München, Oldenburg. — 8°. ℳ 1.

**Harvin.** Notice sur les bienfaits du chant, mais aussi sur les dangers d'une mauvaise méthode. Neuilly (Seine), Desmares. — 8°, 16 S.

**Hauptner, Th.** Aussprache u. Vortrag beim Gesange. 2. Aufl. Leipzig, E. Eulenburg. — 4°, 55 S. ℳ 3.

**Jeroschenko, N. M.** Lehrbuch des Schulgesanges. (Russischer Text.) Odessa, Selbstverlag. — 8°, 84 S. 40 Kop.

**Karaseff, A.** Methodik des Gesangunterrichts. (Russischer Text.) 1. Theil, 2. Aufl. Pensa, Selbstverlag. — 8°, 1 Rb.

**Krause, H.** Die Erkrankungen der Singstimme, ihre Ursachen u. Behandlung. Berlin, Hirschwald (1898). — 8°. ℳ 1.

**Krause, Luise.** Theor. Lehrgang d. Gesangunterrichtes f. Schule u. Haus. 1. Stufe. Schwerin, Stiller. — 8°. ℳ 1.

**Krutschek, Paul.** Die Kirchenmusik nach d. Willen d. Kirche. 4. Aufl. Regensburg, Pustet. — 8°, 384 S. ℳ 2,40.

**Lanza-Palazzotto, F. P.** Elementi di didattica del canto corale. Messina, tipogr. dei Tribunali. — 8°.

**Malioutine.** L'Influence du diapason sur la voix humaine. Moscau, Gautier. — 8°.

**Mastrigli, Leop.** La decadenza del canto in Italia. Torino, Paravia. — 8°, 22 S. L 1.

**Meyer, Edm. J.** Position and action in singing. New York, S. Werner. — 16°, 217 S. Doll. 1,25.

**Meyer, H.** Welchen Fehlern begegnet der Lehrer im Gesangunterricht u. wie beseitigt er dieselben? Hildesheim, Helmke. — 8°. ℳ 0,40.

**Mitropolski, A.** Hilfstabelle zur Erlernung der Kirchentonarten. (Russischer Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°.

**Myer, Edm. J.** Position and action in singing. New York, Werner. — 8°, 217 S.

**Oberländer, Heinr.** Uebungen zum Erlernen einer dialektfreien Aussprache. 4. Aufl. Mit Anhang: „Uebungen in d. richtigen Anwendung d. Tonfarben", „Regeln f. d. Vortrag." München, Bassermann. — 8°. ℳ 2,40.

**[P., M.]** Vom elsässischen Choralboden. Ein freundschaftl. Streit üb. d. Vortrag d. Chorals nach Dom Pothier's Methode, nebst offenem Brief an d. Vorstand d. elsäss. Cäcilienvereines. Strassburg, B. Herder. — 8°, 116 S. ℳ 1,80.

**Plainsong**-Handbook of rules for singing and phrasing. By the Benedictines of Stanbrook. London, Art & Book Co. — 8°, 38 S. 6 d.

**Pruckner, Caroline.** Über Ton- u. Wortbildung. Wien-Währing, Selbstverl. (Pressburg, Heckenast.) — 8°, 30 S. ℳ 1,60.

**Rousseau, A.** Le petit harmoniste grégorien. Nouv. éd. 9e — 16e mille. Bourdeille (Dordogne), l'auteur. — 8°, 147 S. 2 fr. 50 c.

**Rowley, Christ. E.** The Voice: or the Physiologist versus the Singing Master. London, W. Office of „Music", 186 Wardour St. — 8°. s. 2.

**Rudolph, O.** Memorandum f. d. Gesangsgrundregeln . . . nach Grell, Henning u. W. Kothe. Erfurt, Bartholomäus. — 8°, 19 S.

**Schmetz, Paul.** Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges. 2. Aufl. Düsseldorf, Schwann. — 8°, 114 S. ℳ 3.

**Smolenski, S. W.** Lehrbuch des kirchl. Chorgesanges. (Russ. Text.) 3. Aufl. Vol. I. II. Moskau, Selbstverlag. — 4°, 156 + 196 S. 2 Rb.

**Taylor, J.** How to sing at sight from the staff. London, Philip. — 8°, 112 S. 1 s.

**Uriarte, P. Eutoquio de** — Manual de Canto Gregoriano segun la verdadera tradicion. Madrid, impr. Luis de Aguado. — 8°, 119 S. pts. 1,50.

**Weber, G. V.** Manuale, cantus ecclesiae juxta ritum s. romanae ecclesiae. Ed. II. Mainz, Kirchheim. — 8°. IV + 136 S. ℳ 1.

**Yersin, M. & J.** Phono-rhythmic Method of french pronunciation, accent, and diction. (French and English.) London-Philadelphia, Lippincott. — 8°, 245 S. 6 s.

## Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

**Amelung, Wilh.** Das genau temperierte Klavier. Prakt. Anleitung zum Klavierstimmen. 2. Aufl. Langensalza, Beyer. — 8°. ℳ 0,40.

**Artance, Félix.** L'Orgue et ses perfectionnements modernes. Maison-Rouge, impr. Canet. — 8°, 12 S.

Die **Bedeutung** des Tastenlehrers oder Warum Vielen das Klavierspielen so schwer wird. Düsseldorf, A. Riedrich. — 8°, 4 S.

**Bouchowzeff, A.** Lehrbuch der Pianoforte-Metrik. Moskau, Jurgenson. — 8°. 1 R. 50 kop.

**Caland, Elisab.** Die Deppesche Lehre des Klavierspiels. Stuttgart, Ebner. — 8°, 56 S. ℳ 1,50.

Das **Clavier** u. Clavierspiel, sowie Mittheilungen u. Rathschläge f. Ankauf u. Instandhaltung d. Clavier-Instrumente. Dresden, Weiske. — 12°, 50 S. ℳ 0,50.

**Eccarius-Sieber, A.** 6 Lehrgänge f. d. Klavierunterricht. Berlin, Simrock. — 16°, 95 S. ℳ 2.

**Eccarius-Sieber, A.** Lehrgänge f. d. Violin-Unterricht. Berlin, Simrock. — 16°, 56 S. ℳ 2.

**Eichhorn, Herm.** Die Dämpfung beim Horn. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°, 39 S. ℳ 1.

**Galli, Amintore.** Strumenti e strumentazione: nozioni teorico-pratiche. Milano, Sonzogno. — 16°, 147 S. L. 0,60.

**Guttmann, H.** Die musikal. Verzierungen u. d. Fingersatz im Umfang einer Oktave f. sämmtl. Dur- u. Molltonleitern. Potsdam, Ehrlich. — 8°.

**Hammerich, Angul.** Beschreibung der auf Schloss Friedrichsburg befindl. Orgel, erbaut 1612 von Esaias Compenius . . . s. Geschichte der Musik: Hammerich.

**Hoya, Amadeo v. der —.** Über den Elementarunterricht des Violinspiels . . . kritische Beleuchtung desselben unter Darlegung seiner Unzulänglichkeit. Berlin, Raabe & Plothow. — 12°, 31 S. ℳ 0,60.

**Jacquot, Albert.** Essai sur les principes des instruments artistement décorés. (Revue des Arts décoratifs.) Paris, Rouam.

**Jaëll, Marie.** Le mécanisme du toucher. Paris, Colin. — 8°, VIII + 146 S. fr. 5.

**Kupferschmied, A.** Theoretisch-praktische Anleitung zur Erhaltung u. Ausbildung einer vollkommenen Finger- u. Handfertigkeit. Berlin, Max Richter. — 8°.

**Lyon, Gust.** Etude technique sur la nouvelle harpe chromatique sans pédals. (Extrait du Monde musical, 30 juillet 1897.) Paris, impr. Gautherin. — 8°, 31 S.

**(Lyon & Healy.)** Lyon & Healy-Harp. Chicago, Lyon & Healy. — 4°, 110 S.

**Matthews, J.** A Handbook of the Organ. London, Augener. — 8°, 2 s. 6 d.

**Nielsen, Chr. V.** Die Lyra in der antiken Kunst . . . s. Geschichte d. Musik: Nielsen.

**Ramann, L.** Allgemeine musikal. Erzieh- u. Unterrichtslehre. Der Klavierunterricht. 2. Aufl. Leipzig, Schmidt & Günther (1898). — 8°, 264 S. ℳ 3,60.

**Riehm, W.*** Das Harmonium, sein Bau u. seine Behandlung. 3. Aufl. Berlin, Simon. — 8°, VIII + 96 S. ℳ 2.

**Riemann, Hugo.** Katechismus d. Klavierspiels. 2. Aufl. Leipzig, Hesse. — 8°, 116 S. ℳ 1,50.

**Riemann, Hugo.** Katechismus der Musikinstrumente (kleine Instrumentationslehre). 2. Aufl. Leipzig, Hesse. — 8°, 124 S. ℳ 1,80.

**(Rijken & de Lange.)** Beknopte Beschrijving der hedendaagsche pianino. Rotterdam, Rijken & de Lange. — 8°.

**Robertson, F. E.** A practical treatise on organ building. London, Sampson Low. — 2 vol: 350 S. in 8° + 45 Tafeln in Fol. 31 s. 6 d.

**Schroeder, C.** Catechism of Violin and Viola Playing. 2 d ed. London, Augener. — 8°. 2 s.

**Schwartz, Rud.** Zur Geschichte der Orgel in d. Jacobi-Kirche zu Stettin . . . s. Geschichte der Musik: Schwartz.

**Söchting, Emil.** Die Lehre des „freien Falles“. Eine Anleitung zu kunstgerechter Tonbildung beim Klavierspiel. Magdeburg, Wernthal. — 8°, 75 S. ℳ 2.

**Suffrian, Aug.** Klavierspiel durch Selbstunterricht. Hannover, Suffrian. — 8°, 17 S. ℳ 0,80.

**Taylor, Franklin.** Technique and Expression in Pianoforte Playing. London, Novello. — 8°, 5 s.

**Taylor, T.** Everyboly's Guide to Violin Playing. London, Saxon. — 16°, 134 S. 6 d.

**Zimmer, Fr.** Die Orgel. Das Wissensnöthige üb. Anlage u. Einrichtung, Neubau u. Behandlung d. Kirchenorgel f. Organisten. 2. Aufl. bearb. v. P. Habermas. Quedlinburg, Vieweg. — 8°.

## Ästhetik. Belletristik. Kritik. Akustik. Physiologisches. Autorenrechte.

**Alexander, J.** „Con Amore“. Poetical Introduction to musical Instruction. Transl. by Hugh Jones. London, Augener. — 8°. 2 s.

**André, J.** A propos de musique et de séparatisme. Nice, impr. Robaudi. — 8°, 91 S. 0,60 c.

**Bouty, E.** Les flammes chantantes et les flammes sensibles. Paris, chez l'auteur (impr. Evreux, Hérissey). — 8°, 11 S.

**Bureau, G.** Le théâtre et sa législation. Paris, Ollendorf. — 8°. fr. 10.

**Camerano, Carlo.** I giornali ed i diritti d'autore. Torino, Unione tipogr.-éditrice. — 8°.

**Chironi, G. P.** Il diritto di palco . . . e del concorso specialmente detto „Dote teatrale“. (Rivista mus. ital. 1897.) — Torino, Bocca. — 8°, 24 S. L. 1.

**Chizat, Emile Abel.** La Symphonie humaine. 2e éd. Paris, H. Robert. — 16°, 14 S.

**Closson, E.** La musique et les arts plastique. Paris, Fischbacher. — 16°.

**Colrat de Montrosier, Maurice.** Le Problèmes du droit dans le théâtre contemporain. Paris, Alcan-Lévy. — 8°, 47 S.

**Constant, Charles.** Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Textes et documents. Paris, Pédone. — 8°, 24 S.

**Cozauet, A.** (Jean d'Udine.) De la corrélation des sons et des couleurs en art. Paris, Fischbacher. — 16°.

**Craven, Helen.** Notes of a Music Lover. London, Bentley. — 8°, 322 S. 6 s.

**Criticism** and the Criticism of Music by Roentgen Ray. Sanders, Philipps & Co. — 8°.

**Despatys, Pierre.** Du droit de représentation des oeuvres dramatiques. Paris, Marchal et Billard. — 8°, 272 S.

**Donnet, F.** Poteries acoustiques du Couvent des Récollets à Anvers. (Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 4e série, tome X.) Anvers, de Backer.

**Fabre d'Olivet** s. Olivet.

**Foyer.** Heiteres Feuilleton aus 55 Jahrgängen der „Signale f. d. musikal. Welt“. 1842—1897. Leipzig, B. Senff. — 8°, 251 S. ℳ 2,50.

**Gabba, C. F.** Compositore di musica e poeta. (Estr. d. „Rivista musicale italiana“, vol. IV.) Torino, Bocca. — 8°, 34 S. ℳ 1.

**Galli, Amintore.** Estetica della musica. Torino, Bocca. — 12°.

**Gleitz, Karl.** Künstlers Erdenwallen. 2. Thl. Berlin, Groscurth. — 4°, 65 S. ℳ 4.

**Graf, Arturo.** Leopardi e la musica. (Nuova Antologia, 16 giugno 1897.) Roma, Via del Corso 466.

**Guyot, E.** La boussole de l'harmonie universelle. Esthétique applicable aux arts des sons, de la couleur et de la forme. Paris, Fischbacher. — 8°. fr. 4.

**Hausegger, F. v.** Die künstlerische Persönlichkeit. Wien, C. Konegen. — 8°, 45 S. ℳ 1,50.

**Hesselgren, Fréd.** De la gamme musicale: étude critique des gammes tempérées et de la gamme naturelle. Turin, Roux & Frassati. — 8°, 37 S. L. 1.

**Hösel, Kurt.** Friedrich Brandes. Ein Rezensenten-Problem. Dresden-A., Beyer (Pierson). — 8°, 16 S. ℳ 0,50.

**Hospital, P.** Histoire médicale de la musique e de la danse. Clermont-Ferrand, impr. Mont-Louis. 8°, 62 S.

**Humphreys, F.** Evolution of church music. NewYork, Scribner's Sons. — 8°. Doll. 1,75.

**Kistler, Cyrill.** Ernste Worte an d. komponierende Jugend. Bamberg, Handels-Druckerei. — 8°, 21 S. ℳ 0,60.

**Klassert, J.** Die Musik als Erziehungsmittel u. ihre ethische Wirkung überhaupt. (Progr.) Mainz (1896). — 4°, 28 S.

**Knauth, Gotthold.** Kunstbildung auf Grundlage d. Kunstanschauung in d. Musik. (Im 4. Bericht der Ehrlich'schen Musikschule üb. d. Jahr 1895/96.) Dresden. — 8°.

**Krehbiel, H. E.** How to listen to Music. New York, Scribner. (London, Murray.) — 8°, 378 S. Doll. 1,25.

**Kufferath, Maurice.** Les abus de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. Bruxelles, rue de l'Ecuyer 65—67. — 8°, 80 S. fr. 1.

**Kürschner, Jos.** Frau Musika. Berlin, — Hillger. — 4°, 598 S. ℳ 8.

**Ludwig, Aug.** Stachel u. Lorbeer. (Aus 3 Redaktionsjahren.) Gross-Lichterfelde, A. Ludwig. — 8°, 328 S. ℳ 2.

**Lyon-Caen, Ch.** et **Paul Delalain.** Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique. (Supplément 1890 —1896.) Paris, Pichon. — 8°, XX + 160 S. fr. 5.

**Mahillon, Victor, Ch.** Le matériel sonore des orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares ou vade mecum du compositeur, suivi d'une échelle acoustique permettant de calculer très facilement la longueur théorique de tous les instruments à vent à un diapason quelconque. Bruxelles, Mahillon & Co. — 4°, 48 S. fr. 2,50.

**Marage.** Étude des cornets acoustiques par la photographie des flammes de Koenig. Paris, Masson. — 8°, 27 S.

**Oakeley, Herb.** Music: two inaugural addresses (delivered at Edinburgh University). Edinburgh, Thin. — 8°, 36 S. d. 6.

**d'Olivet, Fabre.** La musique expliquée comme science et comme art. Paris, Chamuel. — 8°, 100 S.

**Opet, Otto.** Der Entwurf eines österr. Theatergesetzes. (Sep.-Abdr. aus „Zeitschrift f. d. Privat- u. öffentl. Recht d. Gegenwart", XXIV. Bd.) Wien, Hölsler. — 8°.

**Parry, C. H. H.** The Evolution of the Art of Musik. 2nd ed. London, Kengan Paul Trübner. — 8°, 352 S. 5 s.

**Reinecke, Carl.** Advice and Hints f. musical youth. Reduced into English by H. Brett. Leipzig, Zimmermann. — 8°, 18 S. ℳ 0,60.

**Reissmann, Aug.** Was wird aus unserer deutschen Musik? Berlin, Driesner. — 8°, 164 S. ℳ 3.

**Richter, C. Heinr.** Gedanken üb. das Punctum saliens im Musikleben, -Lehren u. -Schaffen. 2. 3. Folge. Zürich, Hug. — 8°, 26 u. 27 S. à ℳ 0,80.

**Riedel, August.** Auf welche Weise ist d. d. kirchliche Musik erheblicher, als es gegenwärtig geschieht, auf d. Erbauung d. Gemeinde einzuwirken? Plauen i. V., Kell. — 8°, 15 S. ℳ 0,20.

**Rivière, Louis.** Protection internationale des oeuvres littéraires et artistiques. Paris, Fontemoing. — 8°, 270 S.

**Rösch, Frdr.** Musik-ästhetische Streitfragen. Streiflichter . . . zu d. ausgew. Schriften Hans v. Bülow. Leipzig, Hofmeister. — 8°, 239 S. ℳ 3.

**Ruths, Ch.** Experimental-Untersuchungen üb. Musikphantome u. e. daraus erschlossenes Grundgesetz der Entstehung der Wiedergabe u. der Aufnahme v. Tonwerken. Darmstadt, Schlapp in Komm. — 8°, XX + 455 S. ℳ 8.

**Ruyters, André.** La Musique et la Vie. (Extrait de „l'Art moderne".) Bruxelles, Lacomblez. — 8°.

**Sayle, C.** In Praise of Music: an Anthology. London, Stock. — 12°, 324 S. s. 6.

**Scheier, Max.** Die Verwertung der Röntgen-Strahlen f. d. Physiologie der Sprache u. Stimme. (Sonder-Abdr. aus d. Archiv f. Laryngologie, 6. Bd.) Berlin, Hirschwald.

**Scholz, Bernh.** Wohin treiben wir? Betrachtungen e. Musikers. (Aus: „Beilage zur Allg. Zeitg.") Frankfurt a. M., Firnberg. — 8°, 56 S. ℳ 1.

**Schumann, Rob.** Musikal. Haus- u. Lebens-Regeln. Conseils aux jeunes Musiciens traduits p. François Liszt. Leipzig, Schubert & Co. — 8°. ℳ 1.

**Sernagiotto, C.** L'arte dei suoni ne' suoi rapporti colla vita sociale: conferenza. Venezia, tip. dell'„Aurora" (L. Merlo). — 8°, 55 S. L. 1.

**(Simrock, N.*)** Zur Abwehr. Johannes Brahms u. d. „Ungarischen Tänze". Berlin, Simrock. — 8°, 13 S. ℳ 0,20.

**Söhle, Karl.** Musikantengeschichten. Leipzig, Diederichs. — 8°, 150 S. ℳ 2,50.

**Sonneck, O. G.** Ein kritisch-polemisches Referat üb. d. „Musik-ästhetischen Streitfragen . . . v. Friedrich Rösch" als Protest gegen den Symbolismus in der Musik. Frankfurt a. M., Knauer. — 8°, 95 S. ℳ 1,50.

**Stoumpff.** Étude sur la musique allemande, à propos du livre de M. Albert Soubies†); par le chanoine —. Montauban, impr. Forestié. — 8°, 34 S.

**Stumpf, Carl.*** Neueres über Tonverschmelzung. (Sonder-Abdruck aus „Zeitschrift für Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane", Bd. XV.) Leipzig, Ambr. Barth. — 8°. (S. 280—303.)

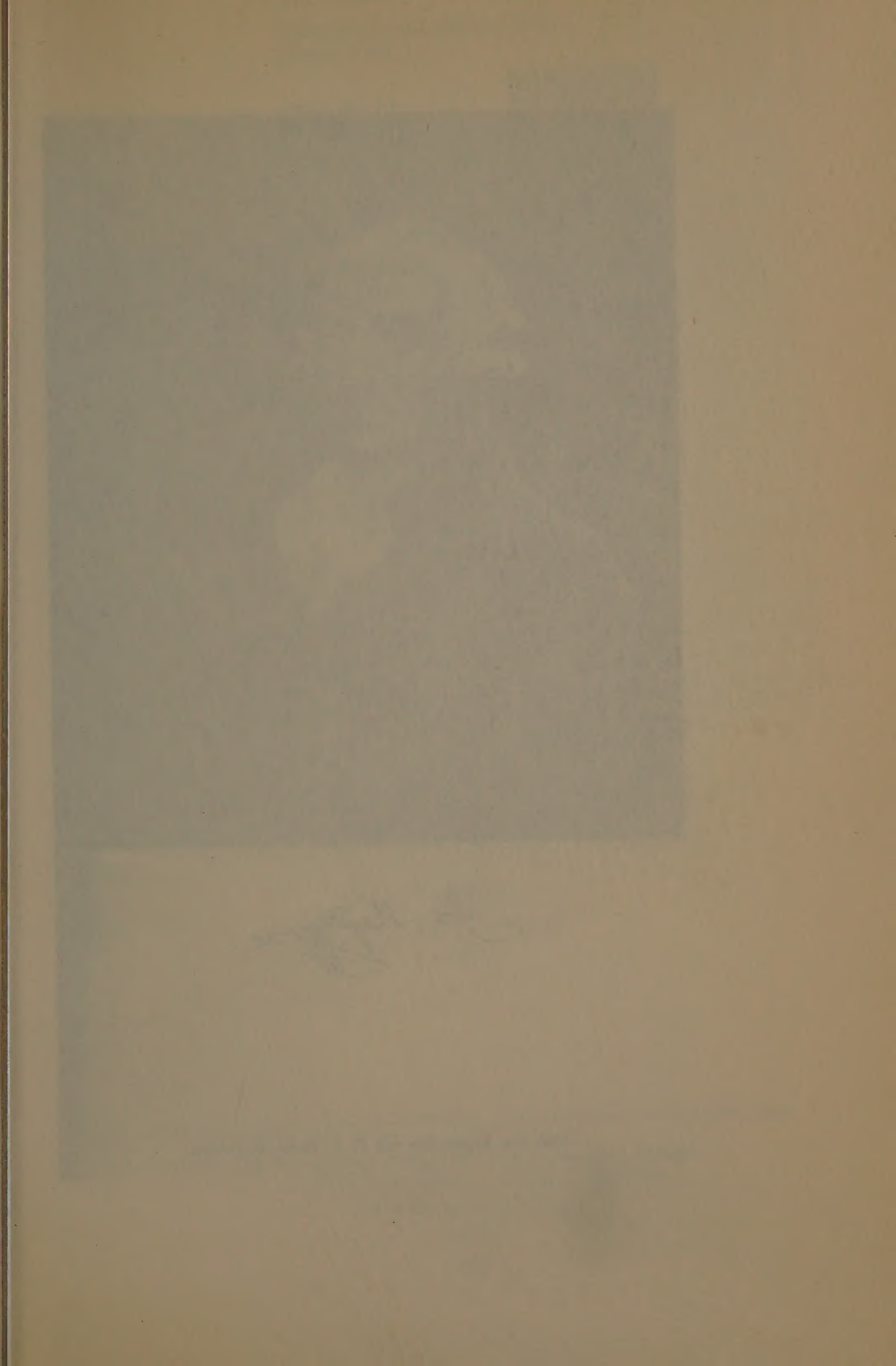
**Ursini-Scuderi, S.** Musicometro. 3a ed. — Roma, Modes e Mendel. — 16°, 64 S. L. 2.

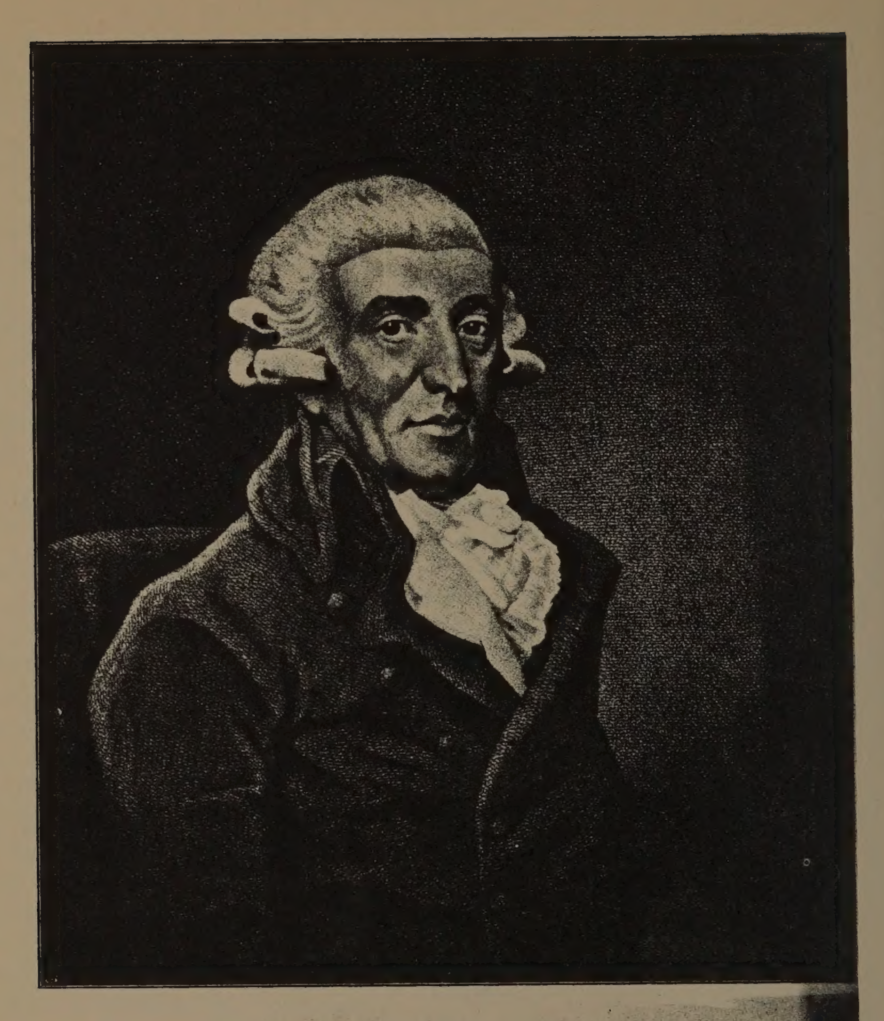
**Wirth, Moritz.** Houston St. Chamberlain u. Frau Lilly Lehmann als Verbrecherin. Leipzig, Wild. — 8°. ℳ 0,80.

**Wolzogen, Ernst v.** Der Kraft-Mayr. Ein humorist. Musikanten-Roman. Stuttgart, Engelhorn. — 2 Bde. 8°. ℳ 1,50.

---

†) Vergl. die bezügl. Anzeige im 3. Jahrgange, S. 85.





Jos. Haydn

*Nach dem Kupferstiche von G. S. Facius in London.*